

40 OB. Landb. 32/1-3



NEUMEN-STUDIEN.

Abhandlungen über
mittelalterliche Gesangs-Tonschriften.

Von

Oskar Fleischer.

Theil I.

Über Ursprung und Entzifferung der Neumen.



LEIPZIG.

Verlag von Friedrich Fleischer.

1895.

17H

4^o B Sandb 32
7

NEUMEN-STUDIEN.

Abhandlungen über
mittelalterliche Gesangs-Tonschriften.

Von

Oskar Fleischer.

Theil I.

Über Ursprung und Entzifferung der Neumen.



LEIPZIG.

Verlag von Friedrich Fleischer.

1895.

4^o B. Sandb. 32(1

Über
Ursprung und Entzifferung der Neumen.

Von

Oskar Fleischer.



LEIPZIG.

Verlag von Friedrich Fleischer.

1895.

Bayrische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Seinem verehrten Freunde

Herrn Hugo Reichel

der Verfasser.

Vorbemerkung.

Die erste Anregung zu den vorliegenden Studien verdanke ich meinem verehrten Lehrer, dem verstorbenen Herrn PROF. DR. JULIUS ZACHER in Halle. Unter seiner sicheren Führung unternahm ich schon 1882 mit einer Dissertation über Notker's Accentuations-System meinen ersten Ausflug auf das nicht ganz gefahrlose Gebiet zwischen Sprache und Musik, auf dem schon so Mancher zu Falle gekommen ist. Seitdem liess ich dieses Thema nicht mehr aus den Augen. Es jedoch mit Nutzen weiter zu führen, wäre mir unmöglich gewesen, wenn mir nicht das KÖNIGLICHE PREUSSISCHE KULTUS-MINISTERIUM auf Antrag meines hoch geschätzten Lehrers, Herrn Geheimrath PROF. DR. PHILIPP SPITTA, durch Verleihung eines Stipendiums eine zwei-jährige Studien-Reise in Italien, Sicilien und Malta, sowie durch Unterstützungen zu Reisen nach Frankreich, der Schweiz und Österreich, die Ansammlung des nöthigen Beobachtungs-Stoffes ermöglicht hätte. Aber auch ausserdem habe ich mich so mannigfacher Beihilfe von Seiten des Königlichen Ministeriums zu erfreuen gehabt, dass das Wort des Dankes nur ein Nothbehelf ist für Jemanden, der mit der That beweisen möchte, dass er jener ehrenvollen Förderung nicht ganz unwerth war.

Meinen Dank auch öffentlich aussprechen muss ich dem Altmeister der Musikwissenschaft, Herrn DR. FRIEDRICH CHRYSANDER, meinem verehrten Freunde, der mir in steter Hilfsbereitschaft mit Rath und That auch bei vorliegendem Werke zur Seite gestanden hat.

Mein für die Tonkunst begeisterter Freund, dessen Name das Widmungsblatt grüssend trägt, Herr HUGO REICHEL, möge dies Werk als ein Zeichen meiner Verehrung gelten lassen.

Berlin im Februar 1895.

Dr. Oskar Fleischer.

Inhalts-Übersicht.

Erstes Kapitel. Geschichte und Ziele der Neumen-Forschung.

Ausschliesslicher Gebrauch der Neumen als Gesangs-Tonschrift. — Klagen der mittelalterlichen Musik-Schriftsteller über die Mängel der Neumenschriften: in der *Musica enchiriadis* und bei Odo von Cluny (10. Jahrhundert), bei Guido von Arezzo und Johannes Cotto (11. Jahrhundert), und Johannes de Muris (14. Jahrhundert). — Wieder-Auftauchen der alten Neumen in der Musik-Wissenschaft seit Praetorius 1615, besonders im 18. und 19. Jahrhundert. — Streit zwischen Fétis und Kiesewetter über den Ursprung der Neumen. — Gregors I. Antiphonar, dessen Bedeutung für die Neumenfrage. — Kritik der modernen Entzifferungs-Versuche. Es muss eine neue Methode der Entzifferung gefunden werden, die ihre Richtigkeit aus der Vorgeschichte, statt aus der Nachgeschichte der Neumen erweist.

Zweites Kapitel. Der Ursprung der Neumen aus der Cheironomie.

Begriff des Wortes *Neuma* (Wink, Geberde), als zur Kunst des Musikdirigirens im Alterthume, der Cheironomie, gehörig. — Die Cheironomie im Alterthume: bei Griechen und Römern (und Indern), im Mittelalter: bei Juden, in der griechischen und lateinischen Kirche. — Die musikalische Hand bei den Indern, und im Mittelalter bei Griechen und Lateinern. — Die Neumen sind zu schriftlichen Zeichen erstarrte Handbewegungen der Cheironomie.

Drittes Kapitel. Recitation und Accentuation.

Die Cheironomie und ihre Neumen oder Handbewegungen sind verknüpft mit der Recitations-Praxis der christlichen Kirche. — Geschichtliches und ästhetisches Verhältniss der Recitation zur Musik; Recitiren war Singen. — Musikalische Grundlagen der sprachlichen Recitation und Wesen des *Accentus* oder Sprach-Zugesanges sind Tonfall, Metrum und Rhythmus. Die Zeichen dieser drei Elementar-Faktoren der Recitation sind: bei lebendiger Sprache Körper- oder Glieder-, besonders Handbewegungen (Gestikulation, Cheironomie, Neumen), nach Erlöschen des lebendigen Sprach-Gefühles aber Schriftzeichen mit dem Namen *Accente*. — Prinzipien der Accentus-Bezeichnung.

Viertes Kapitel. Cheironomie und Accentuation der Inder.

Die ältesten schriftlichen *Accente* bieten die Inder. Musikalischer Charakter und Entstehung der indischen Accente aus Hand- und Kopf-Bewegungen beim Recitiren (nach Martin Haug). Indische musikalische Hand. Die Schrift-Accente, ihre Bezeichnung, Bedeutung und Klassifizierung nach Ton, Metrum, Rhythmus (und Vortrag). — Ähnliche Erscheinungen bei Chinesen und Japanern.

Fünftes Kapitel. Accentuation der alten Griechen und Römer.

Die Accente (Prosodien) der alt-griechischen Grammatiker, ihre Erfindung und ihr musikalischer Charakter. — Sergius' Erklärung der Accente. — Zeichen, Namen, Klassifizierung und Bedeutung der alt-griechischen Prosodien entsprechen denen der indischen Accente. — Die griechischen Prosodien sind Entlehnungen und gehen auf dieselbe Quelle als die indischen Accente zurück.

Sechstes Kapitel. Das Accentuations-System der Armenier.

Nachweis völliger Übereinstimmung des armenischen Musikzeichen-Systemes mit dem alt-griechischen Prosodien-System nach Namen, Formen, Bedeutung und Klassifizierung der Zeichen. — Die armenischen Zeichen dienen zugleich der schriftlichen Darstellung der Satzgliederung.

Siebentes Kapitel. Recitations-Zeichen der Griechen im Mittelalter.

Nachweis einer früh-mittelalterlichen griechischen Recitations-Zeichenschrift im 7. bis 14. Jahrhundert. Ihre ausgeprägten Beziehungen zur Satzgliederung, besonders bei Fragesätzen. Übereinstimmung der 10 Zeichen mit den 10 alt-griechischen Prosodien.

Die spät-mittelalterliche Neumenschrift der griechischen Kirche weist rein musikalischen Charakter auf, dient also nicht der blossen Recitation; doch stimmt der Grundstock ihrer Zeichen mit dem Prosodie-Zeichensystem unverkennbar grössten Theils überein, nach Namen, Formen, Bedeutung und Klassifizierung.

Achtes Kapitel. Das Verhältniss der Accente zu den Neumen bei den Lateinern.

Übergang der alt-griechischen Prosodien zu den Römern schon im 2. Jahrhundert v. Chr., und ihre Erhaltung trotz mangelnder Verwendbarkeit für die lateinische Schrift. Praktische Verwendung der Accent-Zeichen in der liturgischen Recitation der lateinischen Kirche, Überführung der Accente in Neumen-Charaktere (Accent-Neumen), unter Beibehaltung der alten Namen, Zeichen, Gruppierung und Bedeutung; die tonlichen Bedeutungen werden nur modifiziert.

Neuntes Kapitel. Die tonliche Bedeutung der Accent-Neumen.

Feststellung eines massgebenden Normal- oder Mittel-Tones in Recitation und Musik der alten Inder, Griechen und Römer, der griechischen und lateinischen christlichen Kirche (ind. *Prachaya* und *Madhyama*, alt-griech. *Mese*, alt-lat. *Media*, mittel-griech. *Ison*, neu-lat. *Aequalis*, *Repercussio*). Dieser Mittelton liegt im Alterthum und früheren Mittelalter auf a, wandert aber später nach c'. Tonliche Bedeutung der beiden ersten ursprünglichen Prosodie-Klassen für „Töne“ und „Metrum“.

Zehntes Kapitel. Das Pneuma.

Unklare Bestimmung der Pneuma-Prosodien im Alterthum. — Die Lehre vom Pneuma ist bei den antiken Grammatikern die Lehre von der Interpunktion. Diese findet sich in der mittelalterlichen Musik als Lehre von den Kadenzen, auch in den fachlichen Ausdrücken übereinstimmend, wieder. Ihre (rhythmischen) Zeichen sind die Pneumata oder Spiritus. — Entwicklung der Interpunktions-Neumen aus dieser Lehre.

Elftes Kapitel. Die Accentus ecclesiastici.

Scheidung des katholischen Gesanges in Accentus und Conventus. Der Accentus sondert sich in gelesen und freie Recitation, d. h. in Lese- (Kollekten-) Ton und in Psalmodie. — Lehre vom Leseton oder von den Accentus ecclesiastici im 16. Jahrhundert; diese Accentus sind die alten Interpunktions-Kadenzen, untermischt mit den prosodischen Accenten. — Belege für ihre Anwendung in der Theorie und in der Praxis vom 16. Jahrhundert rückwärts verfolgt bis zum 9. Jahrhundert.

Zwölftes Kapitel. Das Gruppen-Neuma und die Sequenzen.

Die Intonations-Formel (Sirenimpha) des früheren Mittelalters ist später zum Accentus ecclesiasticus *Finalis* geworden; sie ist als „Gruppen-Neuma“ oder Pneuma-Formel, d. h. als Zusammenfassung aller Interpunktions-Kadenzen von entscheidender Wichtigkeit für die Bestimmung der Tonart der zugehörigen Gesänge. Ihr griechischer Name Tropus bedeutet den „Charakter“ der Tonart, „Gesamtbild der Geberden (Neumen)“. — Eindringen griechischer und orientalischer Gesangs-Praktiken und Theorien in die lateinische Kirche seit dem 9. und besonders im 11. Jahrhundert. Griechische Namengebung der lateinischen Neumenzeichen.

Die Tropen sind vokalisirende Gesänge, unter Anlehnung einerseits an die Kadenzen des Pneuma, andererseits an die Allelujah-Gesänge des Orientes entstanden. Sie dringen in die lateinische Kirche ein, erzeugen die Mischform der Sequenzen (Notker Balbulus) und gestalten die accentische Recitation der Psalmodie zu einer conventischen um. Damit ist die antike metrische Recitation (Prosodie, Accentus, Sprachzugesang) endgiltig zu einer rhythmischen und melodischen Cantillation (Conventus) und zugleich die Accent-Neumen zu Tonzeichen umgestaltet.

Rückblick.

Namen- und Sach-Register.



Erstes Kapitel.

Geschichte und Ziele der Neumenforschung.

Ueber den alten liturgischen Gesang der christlichen Kirche sind uns theoretische Werke von der Art, dass man sich daraus eine klare Vorstellung vom Wesen des altchristlichen Gesanges bilden könnte, nirgends erhalten. Die einzige Quelle einer deutlichen Erkenntniss der Grundlagen, auf denen sich der für die ganze Entwicklung der Musik so überaus wichtige christliche Kirchengesang aufgebaut hat, sind die Denkmäler praktischer Natur. Aus ihnen ist aber bisher weder ein allseitig ausreichender Beobachtungsstoff veröffentlicht worden, noch hat eine sichere Methode, sie zu benützen, gewonnen werden können. Ihre Musikzeichen nennt man „Neumen“. Diese Neumen zu entziffern bildet also nicht nur das erste und wichtigste Ziel der Forschung über den altchristlichen Kirchengesang, sondern auch eine der vornehmsten Aufgaben der Musikforschung überhaupt.

Unter Neumen versteht die heutige Musikwissenschaft gewisse eigenartige Zeichensysteme, die durch das ganze Mittelalter hindurch und bis zur Einführung der sogenannten Choral- und Mensural-Notationen fast ausschliesslich als eine Art von Notenschrift mit sprachlichen Texten, und zwar hauptsächlich kirchlich-liturgischer Natur, mehr oder weniger häufig in schriftlicher Verbindung erscheinen. In ihrer äusseren Gestalt ähneln sie den Beizeichen der griechischen Schrift, nämlich den Accenten, den Spirituszeichen u. s. w. Gleich diesen werden sie — oft mit andersfarbiger Tinte geschrieben — gewöhnlich über den Textlinien der Sprachschrift angebracht. Es sind Punkte, Strichelchen, Häkchen, Schnörkel, mitunter von ziemlich verwickeltem Aussehen, meistens jedoch von einfacher Form, welche theils einzeln, theils zusammengesetzt und mit einander verbunden, über und seltener unter den Sprachsilben stehen. Jedes dieser Zeichen hatte seine eigene Bedeutung. Für gewöhnlich erklärt man diese Schriftcharaktere als Tonzeichen, hält also die Neumen für die Tonschrift des früheren Mittelalters. Die Auffassung erweist sich jedoch als zu enge. Denn wir werden sehen, dass jene Zeichensysteme noch weiteren Zwecken, besonders denen des einfachen Recitirens oder Declamirens dienten.

Von allen bekannten Tonschriften unterscheiden sich die Neumen durch das Hauptmerkmal, dass sie ausschliesslich der Articulation der menschlichen Stimme zu dienen bestimmt erscheinen, möge sie sich als blosser Declamation und Recitation, oder aber als vollendeter Gesang äussern. Das zeigt schon die durchgehende Verbindung der Neumen mit Sprachtexten. Die Fälle der Verwendung von Neumen ohne untergelegten Text (absolute Neumen) sind ausserordentlich selten, und selbst bei diesen wenigen Ausnahmen ist, soweit sie bekannt sind, immer anzunehmen, dass die Neumenzeichen in Beziehung auf einen bestimmten Sprachtext wenigstens gedacht sind, und dass die Text-

unterlage nur aus irgend einem äusseren Grunde weggelassen worden ist. So bei den aus blossen Neumenzeichen bestehenden Randnoten, die häufig und insbesondere bei Neumatoren der St. Gallener Schule vorkommen, und wo man die Neumenzeichen in zusammengezogenen Formen nicht über, sondern neben die Textlinien geschrieben findet. Auch sind solche unabhängig erscheinende Neumationen bei Vocalisen, Textabkürzungen oder den durch ein Wort angedeuteten Textanfängen in ziemlich ausgedehnter Weise angewendet worden. Eine St. Gallener Handschrift enthält sogar Neumenstücke ohne Text. Aber in allen diesen Fällen, — die ich übrigens später auf das eingehendste besprechen werde, — kann dennoch von einer absoluten Neumation, d. h. einer ohne zugehörigen Sprachtext für sich selbst bestehenden Melodieschrift nicht eigentlich die Rede sein.

Niemals ferner ist bisher ein sicherer Fall bekannt geworden, wo die Neumation als rein instrumentale Notenschrift aufgefasst werden müsste, d. h. als eine musikalische Notation, die absolute Tonhöhen anzugeben bestimmt gewesen wäre, wie das die vor und neben den Neumen gebräuchlichen griechischen und lateinischen Buchstaben-Notationen zu thun die Fähigkeit hatten. Hierdurch unterscheiden sich also die Neumenschriften augenfällig von den bekannten Notenschriften des Alterthums. Letztere waren nichts als mehr oder weniger veränderte Buchstaben des griechischen Sprachalphabetes, und jeder dieser Buchstaben oder Schriftzüge bezeichnete einen ganz genau bestimmten Ton des damals angewendeten Tonsystemes. Ohne einer weiteren Bestimmung zu bedürfen, war durch eine Reihenfolge von griechischen Tonzeichen auch eine Reihe von unzweideutig festgestellten Tönen gegeben. Nicht so bei den Neumen. Diese wollten vielmehr das in Zeichen andeuten, was die menschliche Stimme bei der Aussprache von Worten als Gesang vollführt. Sie bildeten somit an sich schon eine Ergänzung der Sprachschrift überall dort, wo der Sprachtext durch ein gehobenes Vorlesen oder ein getragenes Vorsingen in möglichst lebendige Wirkung versetzt werden sollte. Dadurch stehen diese Gesangsschriften in einer stetigen Wechselbeziehung — um nicht zu sagen in einem Abhängigkeits-Verhältniss — zur Sprache. Wenn sich der Sänger einer angemessenen sprachlichen Bildung nicht entschlagen kann, wenn er zur verständnissvollen Darstellung der Gesangscompositionen einer gewissen philologischen Hermeneutik und Texteskritik bedarf, — um wie viel mehr müssen dann philologische Untersuchungen über solche Gesangscompositionen auf die sprachliche Unterlage Rücksicht nehmen! Es kann daher nicht befremden, dass sich die nachfolgenden Arbeiten über die Neumen auf einer Grundlage aufbauen, die zuweilen mit der Musik nur wenig noch zu schaffen zu haben scheint. Und das muss um so mehr geschehen, als jene Gangstexte zum weitaus grösseren Theile lateinische und griechische sind; um so mehr auch, als der Gesang des frühesten Mittelalters theilweise ein so einfacher war, dass er sich über blosser Recitation kaum erhob. Aber diese Uebersetzungen sind es nicht allein, welche zu einer philologischen Behandlung unserer Aufgabe zwingen. Mehr noch verweisen auf diesen mühsamen, aber stets sicheren Pfad die vielen vergeblichen Versuche bedeutender Geisteskräfte, um die für die Philologie wie für die Musikgeschichte gleichwichtige Frage nach dem eigentlichen Wesen und Zwecke der Neumen einer endlichen Lösung zuzuführen.

Das Mittelalter selbst hat uns nämlich eine ausreichende Erklärung seiner Neumenschriften nicht hinterlassen. Für die des griechischen Mittelalters sind wir auf einen überaus wortkargen Tractat (angeblich von Johannes Damascenus) angewiesen, aus dem

bisher noch Niemand eine zufriedenstellende Erklärung der griechischen Neumen herauszuschälen vermocht hat. So liegen denn, da auch die Praxis die Bedeutung jener Zeichen nicht überliefert hat, die zahlreichen Handschriften griechischer Musik, die bis in das siebente Jahrhundert n. Chr. hinunterreichen, unbenützlich in den Bibliotheken. Fast noch schlimmer steht es um die Neumenschriften des lateinischen Abendlandes. Für diese besitzen wir an theoretischen Erläuterungen fast noch weniger; hier stehen uns nur verstreute Bemerkungen einiger Schriftsteller zur Hand, die eher geeignet sind, uns von dem Versuche der Neumen-Entzifferung abzuschrecken. Schon der erste mittelalterliche Schriftsteller, der sich auf eine kurze Besprechung der Neumen einlässt, der Verfasser der bekannten *Musica enchiriadis*, giebt folgende wenig ermuthigende Erklärungen von den Neumen seiner Zeit, d. h. des 10. Jahrhunderts, ab:

Hae [notae] autem ad hanc utilitatem sunt repertae, ut sicut per litteras voces et distinctiones verborum recognoscuntur in scripto, ut nullum legentem dubio fallant iudicio, sic per has omne melum annotatum etiam sine docente, postquam semel cognitae fuerint, valeat decantari. Quod his notis, quas nunc usus tradidit, quaeque pro locorum varietate diversis nihilominus deformantur figuris, quamvis ad aliquid prosint, rememorationis (remunerationis?) subsidium minime potest contingere: incerto enim semper videntem inducunt vestigio, utputa, si adiectam formulam repicias:

7 7 2 5 . 2
A E V I A ¹⁾.

Primam enim notulam cum aspexeris, quae esse videtur elatior, proferre eam quocumque vocis casu facile poteris. Secundam vero, quam pressiore attendis, cum primae copulare quaesieris, quonam modo id facias, utrum videlicet uno vel duobus, aut certe tribus ab ea elongari debeat punctis, nisi auditu ab alio percipias, nullatenus sic a compositore statutam esse pernoscere potes. Idem et de caeteris constat. Si vero, quas subsequens ratio demonstrabit, chordarum notulis eandem formulam consignatam videris, mox

Diese [Noten] aber²⁾ sind zu dem nützlichen Zwecke erfunden worden, damit — wie in der Schrift die Laute und Silben der Sprache in den Buchstaben wiedererkannt werden, so dass sie einen verständig Lesenden gar nicht irre leiten — so auch jede Melodie, die mit ihnen aufgezeichnet ist (selbst ohne Lehrer, nachdem sie einmal gelernt sind), abgesungen werden kann. Das vermag aber durch diejenigen Noten, welche uns die Praxis überliefert hat, die indessen je nach den verschiedenen Gegenden durch verschiedene Zeichengebung entstellt werden, — obgleich sie ja sonst nicht ganz nutzlos sind — jenes Mittel der Gedächtniss-Unterstützung keineswegs zu erreichen. Denn immer führen sie den, der sie sieht, auf einem Irrwege, z. B. wenn man folgende Stelle in Augenschein nimmt [s. Beispiel]: Denn wenn man die erste kleine Note betrachtet, die höher zu sein scheint, so kann man sie mit irgend einer Stimmbewegung leicht hervorbringen. Wenn man aber die zweite, die augenscheinlich tiefer ist, mit der ersten verknüpfen will, so kann man gar nicht erkennen, auf welche Weise man das fertig bringen soll, ob sie nämlich um einen oder zwei oder gar drei Punkte [Tonstufen] von dieser [ersten] entfernt sein soll,

1) Die Neumenzeichen scheinen bei Gerbert schlecht wiedergegeben zu sein, wie denn überhaupt die damalige Buchdruckerkunst noch mit grossen typographischen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte.

2) Er spricht von den sogenannten Dasia-Noten.

procul dubio, qualiter procedat, advertas utique hoc modo:

IM	pm	cf
Alle	lu	ia.

Est enim I mese, M lichanos meson: inter quas toni spatium patet; P parypate meson, quae a lichanos meson similiter distat tono, M similiter lichanos meson supra parypate meson inclinatur. C autem est hypate meson semitonio a parypate meson distans. F ultima lichanos hypaton servans tonum ad hypate meson. In hac autentici proti usitata melodia, quam notulis eiusdem superscribimus, qui superiores sint soni, planius elucebit.

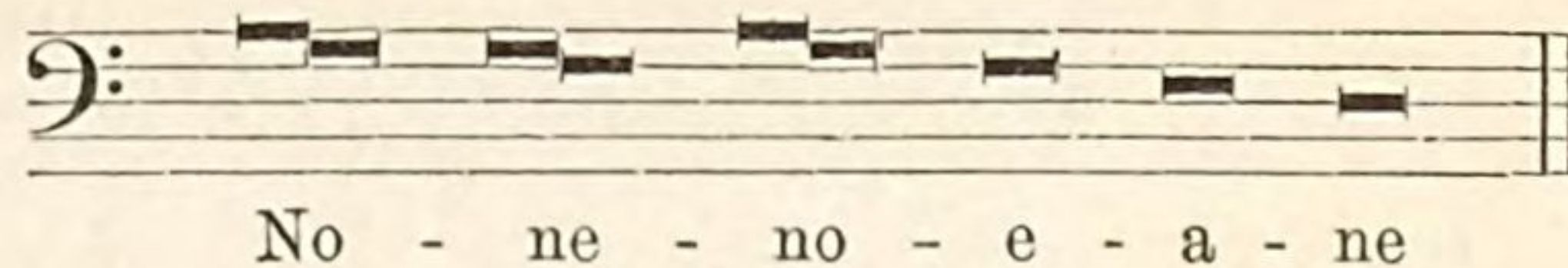
Im	m	p	im	pc	f
NO	NE	NO	e	A	NE.

Quaecunque enim ex his notulam sive litteram in superiori formula videris, similiter proferre non cuncteris. Hae autem consuetudinariae notae non omnino habentur non necessariae: quippe cum et tarditatem cantilenae, et ubi tremulam sonus contineat vocem, vel qualiter ipsi toni iungantur in unum, vel distinguantur ab invicem, ubi quoque claudantur inferius vel superius pro ratione quarundam litterarum, quorum nihil omnino hae artificiales notae valent ostendere, admodum censentur proficuae. Quapropter si super aut circa has per singulos phthongos eadem litterulae, quas pro notis musicis accipimus, apponantur, perfecte ac sine ullo errore indaginem veritatis liquebit inspicere: cum hae quanto elatius, quantove pressius vox quaeque feratur, insinuent; illae vero supradictas varietates, sine quibus rata non textitur cantilena, menti certius figant.¹⁾

wenn man nicht von einem anderen es vorher hört. Denn das Wie hat der Componist nicht erkennbar dargestellt. Ebenso steht es mit den übrigen Zeichen. Wenn man aber, wie das folgende Beispiel zeigen wird, eben dieselbe Tonformel mit den Noten der Saiteninstrumente verzeichnet sieht, so bemerkt man bald ohne allen Zweifel, wie sie verläuft, nämlich so:

I	M	PM	CF
[das sind die Töne: A	G	FG	ED].

Denn I ist die Mese, M der Lichanos meson, zwischen denen das Intervall von einem Ganztone liegt; P ist die Parhypate meson, die vom Lichanos meson ebenfalls einen Ganzton abliegt, M ist wieder Lichanos meson und liegt [einen Ganzton] über der Parhypate meson. C aber ist die Hypate meson, die um einen Halbton von der Parhypate meson abliegt. F schliesslich ist der Lichanos hypaton, einen Ganztonschrift zu der Hypate meson ausmachend. In dieser beim ersten authentischen Tone gebräuchlichen Melodieformel, die wir hier über dessen Tonsilben schreiben, wird viel klarer zu Tage treten, welche Töne höher sind.



Denn welche Note oder welchen Buchstaben unter ihnen man auch immer in obiger Formel sieht, man wird sie ohne Zögern in ähnlicher Weise hervorbringen. Diese „Noten des praktischen Gebrauches“ sind indessen nicht etwa überflüssig, da sie sich nämlich als sehr dienlich erweisen zu zeigen: 1) wo sich die Melodie verlangsamt und wo der Ton eine tremulirende Stimmbewegung verlangt; 2) wie die Töne selbst zu einem [Ton-Komplex] zu verbinden oder gegenseitig von einander zu trennen sind; 3) auch, wo

1) Gerbert, *Scriptores* Bd. I. S. 117. Die Buchstaben über dem Beispiele Nonenoeane sind bei Gerbert offenbar verschoben; die beistehende Übertragung sucht den Fehler zu bessern.

sie höher oder tiefer je nach Massgabe gewisser Buchstaben abzuschliessen haben, — alles Dinge, wozu jene Kunst-Zeichen nichts nütze sind. Deswegen wird man ganz zweifelsohne der Erforschung der Wahrheit am nächsten kommen, wenn über oder neben ihnen für die einzelnen Töne eben jene Buchstaben, die wir als Musiknoten annehmen, noch dazugesetzt werden. Denn letztere geben an, um wie viel höher oder wie viel tiefer jede Stimmbewegung zu gehen hat, während jene [Neumen] die oben angeführten Verschiedenheiten, ohne welche eine vernünftige Melodie nicht zu Stande kommt, deutlicher versinnlichen.

Hier wird deutlich ausgesprochen, dass die Neumen nicht die Fähigkeit besitzen, die Töne einer Melodie nach ihrer Tonhöhe und -tiefe anzugeben. Sie stellen wohl im allgemeinen die Beugungen der Stimme dar und folgen deren Bewegungen nach oben oder unten, sie lassen erkennen, unter welchen Umständen des Ausdrucks und der Zeitfolge eine Melodie gesungen werden soll; aber nach Neumen eine bisher unbekannte Melodie zu singen, sei deshalb nicht möglich, weil die Abstände der einzelnen Neumentöne unter einander durch die Zeichen nicht angegeben werden könnten.

Nicht bloss in den nördlichen Gegenden Europas, zu denen die *Musica enchiriadis* in Beziehung steht, begegnen wir solchen Klagen über die Unsicherheit des Neumenlesens. Der Abt Odo von Cluny betont in der Vorrede zu seinem Dialog über die Musik, dass es vor ihm ganz unmöglich gewesen sei, unbekannte Gesänge nach der blossen Neumation und ohne mündliches Unterrichtsverfahren zu lernen. Erst seine eigene Erfindung ermöglichte es, selbst Kinder binnen wenigen Tagen in dieser Kunst, vom Blatt zu singen, auszubilden.

Non multis postea evolutis diebus primo intuitu et ex improviso, quidquid per musicam descriptum erat, sine vitio decantabant; quod hactenus communes cantores nunquam facere potuerant, dum plures eorum quinquaginta iam annis in canendi usu et studio inutiliter permanserunt.¹⁾

Kaum waren danach einige Tage verflossen, so sangen sie beim ersten Anblicke und ohne Vorbereitung fehlerlos alles, was nur immer in Musik geschrieben war. Das hatten bisher die gewöhnlichen Sänger niemals fertig gebracht, und doch hatten mehrere von ihnen schon 50 Jahre in Gesangs-Ausübung und Studium nutzlos verbracht.

Dass Odos Erfindung nichts geringeres war, als die Einführung des Liniensystems mit den rothen und gelben Schlüssellinien für F und C, werden wir seinerzeit sehen.

Etwa ein Jahrhundert nach Odo hören wir diese Klagen sich nun auch in Italien wiederholen durch den Mönch Guido von Arezzo. In den wichtigsten Dingen ein Nachahmer des Cluniacenserabtes Odo, dessen Verdienste zum Theil er sich und die Nachwelt ihm zugeeignet hat, zeigt er sich auch hier als ein gelehriger Schüler:

1) Gerbert, Script. Bd. I. S. 251.

Mirabiles autem cantores et cantorum discipuli etiamsi per centum annos quotidie cantent, numquam per se sine magistro unam vel saltem parvulam antiphonam cantabunt, tantum tempus in cantando perdentes in quanto et divinam et secularem scripturam potuissent plene cognoscere... Vix denique unus concordat alteri, non magistro discipulus nec discipulus condiscipulis: unde factum est, ut non iam unum aut saltem pauca, sed tam multa sint antiphonaria, quam multi sunt per singulas ecclesias magistri... Taliter etenim Deo auxiliante hoc antiphonarium notare disposui, ut per eum posthac leviter aliquis sensatus et studiosus cantum discat; et postquam partem eius per magistrum bene cognoverit, reliqua per se sine magistro indubitanter agnoscat. De quo si quis me mentiri putat, veniat, experiatur et videat, quod tale hoc apud nos pueruli faciunt...¹⁾

Bewundernswerthe Sänger aber und Schüler von Sängern werden doch nie, und wenn sie hundert Jahre lang täglich singen, aus sich, ohne Lehrer, irgend eine auch noch so kleine Antiphone singen und sie verschwenden so viel Zeit mit dem Singen, dass sie währenddem die heilige Schrift ganz auswendig hätten lernen können... Schliesslich stimmt kaum Einer mit dem Andern überein, weder der Schüler mit dem Lehrer, noch der Schüler mit seinen Mitschülern, woher es kommt, dass es nicht nur eins oder wenigstens einige, sondern so viele Antiphonare giebt, als es an den einzelnen Kirchen Lehrer giebt... So also unternahm ich es denn mit Gottes Hilfe, dieses Antiphonar mit Noten zu versehen, damit künftig durch dieses jeder lernbegierige Schüler den Gesang leicht erlerne, und nachdem er einen Theil davon mit Hilfe des Lehrers gut begriffen hat, den Rest aus sich selbst ohne Magister sonder Zweifel kennen lerne. Wenn aber jemand meint, ich prahle, so möge er kommen und prüfen und sehen, dass so etwas bei uns schon die kleinen Knaben fertig bringen.

Hierzu vergleiche man die Verse aus Guidos musicae regulae rhythmicae.²⁾

Hac de causa rusticorum multitudo plurima,
Donec frustra vivit, mira laborat insania,
Dum sine magistro nulla discitur antiphona.
Notis ergo illis spretis, quibus vulgus utitur,
Quod sine ductore nusquam, ut caecus progreditur etc.

Deshalb müht sich die grosse Mehrzahl der Tölpel so lange sie leben in wunderlicher Thorheit ab, da doch [nun einmal] keine Antiphonie ohne Lehrer zu lernen ist. Jene Noten, deren sich das Volk bedient, verachte man, weil es wie ein Blinder nirgendwo ohne Führer wandeln kann...

Im gleichen Sinne bespricht auch Johannes Cottonius, ein Zeitgenosse Guidos (um 1047), die Einführung des Liniensystems, nämlich als eine Beseitigung der grossen Unsicherheit, der die Neumation früherer Zeiten unterworfen gewesen sei. Denn wo der Eine eine Terz oder Quinte gesungen habe, da hätte der Andere die Quarte, und ein Dritter noch ein anderes Intervall genommen, jenachdem es ihm sein Lehrer beigebracht hatte:

1) Regulae de ignoto cantu. Gerbert, Script. Bd. II. S. 34 ff.

2) Gerbert, Script. Bd. II. S. 25.

Unde fit, ut unusquisque tales neumas pro libitu suo exaltet aut deprimat, et ubi tu semiditonum vel diatessaron sonas, alius ibidem ditonum vel diapente faciat; et si adhuc tertius adsit, ab utrisque disconveniat. Dicat namque unus hoc modo: Magister Trudo me docuit; subiungit alius: Ego autem sic a magistro Albino didici; ad hoc tertius: Certe magister Salomon longe aliter cantat. Et ne te longis morer ambagibus, raro tres in uno cantu concordant, ne dum mille, quia nimirum dum quisque suum profert magistrum, tot fiunt divisiones canendi, quot sunt in mundo magistri.¹⁾

Daher kommt es, dass jeder derartige Neumen ganz nach seinem Gutdünken in grösserem oder kleinerem Intervalle singt und dass, wo du eine grosse Terz oder eine Quart ertönen lässt, da ein Anderer eine kleine Terz oder eine Quinte ausführt, und wenn dann noch ein Dritter zugegen ist, mit beiden nicht übereinstimmt. Denn wenn der Eine so sagt: Magister Trudo hat mich unterrichtet, so entgegnet der Andre: Ich aber wurde so vom Mag. Albinus belehrt. Dazu (kommt) ein Dritter: Mag. Salomo aber singt das sicher ganz anders. Kurz, um nicht durch lange Umschweife zu ermüden: selten stimmen drei in einem und demselben Gesange miteinander überein, wieviel weniger tausend! Denn da zweifellos jeder sich auf seinen eignen Lehrer beruft, so kommen sovieler Gesangs-Varianten vor, als es Lehrer in der Welt giebt.

Auffällig ist es, dass trotz der Erfindung des Odo-Guidonischen Liniensystemes, durch die doch ihrer eigenen Angabe nach und angesichts ihrer praktischen Erfolge allen Ansprüchen an eine unzweideutige Notenschrift genügt zu sein schien, die Klagen über die Unsicherheit der Neumen dennoch nicht aufhörten. Denn noch im 14. Jahrhundert kam Johannes de Muris nach einer eingehenden Besprechung der Neumenzeichen zu dem Schlusse:

Sed cantus adhuc per haec signa minus perfecte cognoscitur, nec per se quisquam eum potest addiscere, sed oportet ut aliunde audiatur et longo usu discatur; et propter hoc huius cantus nomen usus accepit²⁾,

Aber der Gesang wird bisher durch diese Zeichen weniger sicher erkannt, und es kann niemand durch sich selbst ihn lernen, sondern es ist nöthig, dass man ihn von jemand anders vorher hört und durch lange Übung lernt. Davon hat auch der Sprachgebrauch den Namen dieses Gesanges genommen.

und noch einmal sagt er gleich darauf dasselbe in poetischer Form:

Sed tamen hinc oculi nequeunt perpendere cantum,
Si non auris adest et voces praemodulantur.

Aber hieraus können die Augen den Gesang nicht abwägen,
Wenn nicht das Ohr beisteht und die Töne der Vorsänger.

Allen diesen Zeugnissen gegenüber scheint es freilich ein vergebliches Mühen zu sein, die in Neumen massenhaft niedergelegten Gesänge der früheren Zeiten dem klaren

1) Gerbert, Script. II. 258^a.

2) Gerbert, Script III. 202^b. Statt perfecte hat Gerbert fälschlich perfecta.

Verständnisse zugänglich zu machen. Und in der That, seitdem die Neumen durch die Einführung der Choral- und Mensural-Notationen gänzlich aus dem Gebrauch der abendländischen Musiker verdrängt worden waren, — im östlichen Europa blieben die griechischen Neumenschriften, wenn auch öfter stark verändert, bis heute in Anwendung, — betrachtete man dieselben als unzugängliche Alterthümer, deren Verständniss auf ewig unmöglich zu bleiben bestimmt wäre. Der Drang, das Geistesleben des früheren Mittelalters zu verstehen, war zudem in den ihm unmittelbar folgenden Jahrhunderten naturgemäss kein lebhafter. Die Zeit der Renaissance hatte vollauf mit dem Alterthum zu thun, und dieses war auf dem Gebiete der Musik so schwer verständlich, dass für die scheinbar weit weniger wichtige Neumenfrage kein Interesse übrig blieb, zumal da man in den hier und da im Gebrauch erhaltenen Namen der Neumen nebst ihren Auflösungen in Choralnoten die alten Neumationen selbst noch zu besitzen glaubte. Erst das 17. Jahrhundert fing an, die alten Neumenzeichen als etwas seltsames und ihm fremdes zu betrachten, und gewissermassen als Curiosität fügte Michael Praetorius seinem *Syntagma musicum* 1615 (Bd. I. S. 12 f.) eine Probeseite aus einem alten neumirten Missale der Wolfenbütteler Bibliothek angeblich aus dem 9. Jahrhundert hinzu, wobei er jedoch bemerkt:

Quinam vero et quales hi fuerunt characteres, conjecturare difficile, imo impossibile est.

Was und wie beschaffen diese Zeichen waren, ist schwer oder sogar unmöglich zu vermuthen.

An der Möglichkeit jene Zeichen zu entziffern zweifelt er also, er versucht eine Erklärung daher gar nicht erst.¹⁾ Umsomehr ist die verständnisvolle Wiedergabe der Zeichen zu loben, besonders wenn man bedenkt, dass gerade darin noch in unserem Jahrhundert bei den unvergleichlich besseren Hilfsmitteln der Zeichenwiedergabe arg gesündigt worden ist. — Erst nach einem halben Jahrhundert wirkte die Anregung, die Praetorius gegeben hatte, weiter; es folgte eine zweite Probe lateinischer Neumationen, wobei ich die schlechte Wiedergabe einer Passionshymne im *Liber Sacramentorum* des Dom Hugues Ménard 1641 als unwesentlich übergehe. Ein französischer Benedictiner Mönch, der ohne seinen Namen Jumilhac zu nennen, 1673 ein Lehrbuch des Choralgesanges herausgab²⁾, stellte darin nicht nur zahlreiche mittelalterliche Notationsproben der allerverschiedensten Art vergleichsweise zusammen, sondern versuchte sie sogar in Klassen zu scheiden. Die Neumenbruchstücke entnahm er den Bibliotheken der Abteien von Ripouille, Corbie, St. Denis und St. Germain. Bemerkenswerth sind die Proben von Neumen in Verbindung mit gleichbedeutenden Buchstaben-Notationen, über deren Wiederauffinden einige spätere Forscher unseres Jahrhunderts so viel Aufhebens gemacht haben.

Das folgende, 18. Jahrhundert ging bereits zu den Versuchen einer Entzifferung der Neumen über. Der erste in der Reihe ist Johann Andreas Jussow 1708.³⁾ Allerdings

1) Dass Praetorius die lateinischen Neumen mit den Zeichen der griechischen Kirche verwechselt habe, ist Irrthum von Fétis (*Histoire etc.* IV. S. 505 ff.).

2) *La Science et la Pratique du Plain-chant confirmé par le témoignage des anciens Philosophes, des Pères de l'Église et des plus illustres Musiciens entr' autres de Guy Aretin et de Jean des Murs. Par un Religieux Benedictin de la Congregation de S. Maur. Paris 1673 in 4^o. S. 319 ff.* Neuausgabe von Th. Nisard et Alex. Le Clercq, Paris 1847.

3) *De Cantoribus ecclesiae Veteris et Novi Testamenti.* Helmstaedt 1708 in 4^o. S. 43 f.

entbehren seine Entzifferungen der rechten Methode; kritik- und kenntnisslos stellt er willkürliche Bedeutungen für die Neumenzeichen auf. Die Probe auf die Richtigkeit seiner Übertragungen macht er an einer Antiphone des 13. Jahrhunderts in seinem Besitz, seine Übersetzung ist aber ganz augenscheinlich falsch, obgleich das Neumenstück nicht einmal besondere Schwierigkeiten bietet. Ähnlich verfahren Nicolaus Staphorst¹⁾ und das *Chronicon Gotwicense*²⁾, von denen das letztere einige Nachbildungen aus Handschriften der Bibliothek S. Petri Salisburgensis vom Jahre 1000 beibringt. Methodisch richtiger ging dagegen Johann Ludolf Walther an der Hand einer grösseren Anzahl von Neumationen zu Werke.³⁾ Er versucht die Neumenmasse, soweit seine Kenntniss davon reichte, nicht allein in einzelne Zeichen zu zerlegen und sie in moderne Noten zu übertragen, sondern er ordnet sogar die Formen schon in eine geschichtlich-vergleichende Tabelle an, in der die Zeichen des 11. bis 14. Jahrhunderts in Columnen übersichtlich neben einander erscheinen. Dass diese Tabelle viele Irrthümer aufweist, ist dem Gelehrten ebensowenig zum Vorwurf zu machen, wie dass er bei seinen Übertragungen die modernen Noten ohne Linien und Schlüssel giebt, d. h. die Tonschritte der einzelnen Zeichen nach ihrem Intervall unbestimmt lässt. Wir sehen, dass die späteren Forscher hierin auch nicht viel weiter gelangt sind. Sicherlich ist Walther der erste, der die Lösung mit wissenschaftlichem Ernste aufgefasst hat. Aber es fehlte vor allem an Beobachtungstoff. In seinem paläographischen Handbuche brachte deshalb Walther zahlreiche Neumenproben an. Seitdem die Anregung einmal gegeben war, wuchs der Stoff sichtlich, und es erscheint von da an kaum noch eine Geschichte der Musik oder eine Abhandlung über den Gregorianischen Gesang, die nicht den einen oder andern neuen Beitrag an Neumenproben gebracht oder wenigstens auf neue Schätze in den Bibliotheken aufmerksam gemacht hätte.

Padre Martini⁴⁾ versuchte die Entzifferung einer italienischen Neumation ohne wissenschaftliche Begründung nur auf divinatischem Wege, jedoch, wie Forkel und Ambros annehmen, mit einigem Erfolge. Der Fürstabt Martin Gerbert von St. Blasien⁵⁾ hat sich sogar mit Sammlung von Neumendenkmälern aller Zeiten lateinischer und griechischer Herkunft auf das eingehendste befasst und eine grosse Sammlung von Neumationen zusammengebracht. Leider ging diese bei dem Brande des Klosters San-Blasien im Schwarzwalde 1768 unter, nur wenig wurde gerettet. Dass die Facsimilia sehr fleissig und getreu angefertigt worden waren, bezeugen die erhaltenen Tafeln in seinem Werke *De cantu et musica sacra*. Was Gerbert trotz des Verlustes an Neumenproben beibringt, ist höchst schätzenswerth und lässt uns den Untergang der übrigen Sammlungen doppelt schmerzhaft empfinden. Indessen spricht aus Gerberts eigenen Worten deutlich genug, dass er dennoch zu einer wirklichen Entzifferung der Neumenzeichen nicht würde vorgedrungen sein:

1) Hamburgische Kirchengeschichte, Hamburg 1723—29. Bd. III. Taf. 2. S. 337.

2) *Typis Monasterii Tegernseensis. O. S. Benedicti 1732.* Bd. I. lib. I. tab. 1 u. 2. S. 50 u. 52.

3) *Lexicon diplomaticum syllabarum et vocum in diplomatibus et codicibus a saeculo VIII ad XVI usque occurrentes.* Göttingen 1745. Theil II. 1747 enthält 6 Tafeln mit Neumen verschiedener Jahrhunderte und Schreibweisen.

4) *Storia della Musica*, Bologna 1757. Bd. I. S. 176 ff., besonders S. 184.

5) *De cantu et musica sacra*, San-Blasien 1774. Tafeln zu Bd. II und in den *Scriptores ecclesiastici* an mehreren Stellen.

Sed cum totum illud, simulque omnia subsidia flamma absumserit, harum rerum curiosis, otioque abundantibus ulteriorem argumenti huius disquisitionem lubens relinquo Excusabit me incertitudo veri situs eiusmodi notarum sine lineis, qua tamen non obstante rem tentavit Walter.¹⁾

Aber da alles dies und zugleich auch alle Hilfsmittel dazu das Feuer verzehrt hat, so überlasse ich denen, die sich für diese Dinge interessieren und Musse haben, die weitere Verfolgung der Beweisführung. Mich wird die Ungewissheit betreffs der wahren Lage derartiger Noten ohne Linien entschuldigen, die zu erklären indessen trotz alledem Walter versucht hat.

Was er in seinen Abhandlungen über die Entzifferung der Neumen beibringt, ist fast ausschliesslich negativ. Es ist ihm offenbar gar nicht in den Sinn gekommen, dass die Neumen ohne Linien zu erklären wenigstens versucht werden müsste. Aus Walther, Gerbert und Martini entnahmen sodann Hawkins²⁾ und Forkel³⁾ theils Beispiele, theils Erklärungen, ohne selbständige Wahrnehmungen hinzuzufügen. Letzterer giebt einen ausreichenden Überblick über das, was bis dahin auf diesem Gebiete im Ganzen geleistet worden war.

Eine Erweiterung des gewonnenen Gesichtskreises versuchten zwei spanische Werke von 1770⁴⁾ und 1775⁵⁾, die beide Kunde geben von einer eigenartigen Neumation in Spanien. Der in der Kathedrale von Toledo noch heute übliche muzarabische Gesang unterscheidet sich nämlich wesentlich von dem sonst gebräuchlichen Gregorianischen oder Römischen; man konnte also auf neue Aufschlüsse aus der diesem muzarabischen Gesange eigenartigen Neumation hoffen. Aber aus beiden Werken ersieht man nur, dass die Überlieferung der Toletanischen Kirche sich nicht auf die Neumenschrift miterstreckte. Die Veränderungen, die der alte muzarabische Gesang im Laufe eines Jahrtausends erlitten hat, sind so beträchtlich, dass die heutige Gesangspraxis in Spanien ebensoviel oder vielmehr ebensowenig zur Erklärung der Neumen beiträgt, als die Gesangspraxis der übrigen Länder. Das erstere Werk gesteht denn auch offen ein:

Libenter recognoscimus nostram imbecillitatem ad notas tam obscuras, et a nostro saeculo remotas declarandas. Nonnulla enim vitio et defectui scriptorum tribuenda sunt, et ignorantiae nostrae parcendum.

Gern bekenne ich meine Unwissenheit betreffs der Erklärung der Noten, die so dunkel sind und von unserer Zeit so weit abliegen. Einiges mag ja wohl auch der fehlerhaften oder mangelhaften Schreibweise zuzuschreiben sein, und unserer Unkunde zur Entschuldigung dienen.

1) De cantu etc. Bd. II. S. 60.

2) A General History of the science and practice of Music. Bd. III. S. 43.

3) Allgemeine Geschichte der Musik, Leipzig 1801. Bd. II. S. 345 ff.

4) Don Francisco Fab(r)ian y Tuero und Don Francisco Antonio Lorenzana, Explanaciones ac dilucidaciones, zur Missa Gothica seu Mozarabica et officium itidem Gothicum . . . ad usum percelebris Mozarabum sacelli Toleti. Angelopoli (d. i. Puebla de los Angeles) 1770. Das Buch ist sehr selten. Besprechung und Auszüge in Riaño, Critical and Bibliographical notes on early spanish Music, London 1887. S. 139 ff.

5) Don Francisco Antonio Lorenzana, Breviarium Gothicum secundum regulam Beatissimi Isidori, Matriti 1775. Die Erklärung der muzarabischen Gesänge ist von Don Jeronimo Romero. Besprechung des Werkes bei Fétis, Histoire de la musique IV. 194. 265 f. und bei Riaño a. a. O.

Einen Anlauf, durch Vergleichen und paläographische Ordnung der besonders in den Bibliotheken Roms aufgestapelten Schätze von Neumen-Denkmalern zu einem sicheren Ergebnisse zu gelangen, machte Giuseppe Baini, dem als Director der Päpstlichen Kapelle die günstige Gelegenheit zu derartigen Untersuchungen wie kaum einem anderen geboten war. Es befindet sich ein Entwurf zu einer *Paleografia musicale* handschriftlich von ihm in Rom¹⁾, der zeigt, dass seine Absicht thatsächlich ernst war. Aber sein Eifer war den schier endlosen Schwierigkeiten der Aufgabe nicht gewachsen, und so beschränkte er sich schliesslich darauf, mehrere der vielen Neumenhandschriften in seinem grossen Werke über Palestrina anzuzeigen und kurz zu besprechen.²⁾ Leider hat keiner seiner Nachfolger auf diesem Gebiet der Forschung Bainis Absicht wieder aufgenommen, und so blieben Roms grossartige Sammlungen von Neumen-Denkmalern bis heutigen Tags zum grossen Theile unberücksichtigt.

Die weiteren Arbeiten des 19. Jahrhunderts auf dem Felde der Neumenforschung sondern sich nach zwei Richtungen: in rein speculativ-geschichtliche Untersuchungen, und in solche mit praktischen Absichten. Die grosse Mehrzahl beider nahm ihren Ausgangspunkt von der Frage nach dem Verbleib und der Beschaffenheit des als Urquelle des gesammten katholischen Kirchengesanges geltenden Original-Antiphonars des Papstes Gregor I. An der Lösung der Frage theilten sich fast sämmtliche Musikschriftsteller der 40er und 50er Jahre, wie Kiesewetter, Fétis, E. de Coussemaker, Danjou, Nisard, Schubiger, trotzdem gelang ihr völlig befriedigender Abschluss leider nicht. Doch förderte der Streit der Meinungen mancherlei Wissenswerthes, besonders eine beträchtliche Menge neuen Beobachtungstoffes zu Tage und regte das Interesse weiterer Kreise für die Neumenfrage in nicht zu unterschätzender Weise an.

Was zuerst die betrachtend-geschichtliche Neumenforschung angeht, so richtete sich diese in erster Linie auf die Klarlegung des Ursprunges der Neumen. Besonders machten sich hier zwei Richtungen in den Ansichten geltend. Die einen vertraten die Meinung, dass die Neumen von den Römern erfunden oder wenigstens eingeführt seien, die anderen glaubten ihre Einführung den nordischen, und zwar den germanischen Völkern zuschreiben zu müssen. Die letztere Meinung brachte Fétis auf. Über den Ursprung der Neumen drückt sich Fétis zu verschiedenen Zeiten verschieden aus. Zuerst folgerte er aus der Analogie der Neumen mit der äthiopischen Notation der Abyssinischen Kirche, mit der Notation der armenischen Christen, mit den koptischen Buchstaben sowie mit den jüdischen Accenten, dass die Neumen vom Oriente nach den nördlichen Gegenden Europas und von dort in das abendländische Europa und in die römisch-katholische Kirche gelangt seien.³⁾ Doch liess er diese Ansicht besonders auf die Entgegnung Kiesewetters⁴⁾ fallen, behauptete nun aber mit umso grösserer Entschiedenheit einen germanischen Ursprung der Neumen, indem er auf einen schon in den ersten Jahrhunderten nach Christo bezeugten Schriftgebrauch germanischer Völker und auf die ältesten Neumationen, die als langobardisch

1) Biblioteca Casanatense O. II. 75.

2) *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giov. Pierluigi da Palestrina*, Roma 1828. Bd. II. S. 84 ff. in den Anmerkungen.

3) *Resumé philosophique* in Bd. I der *Biographie universelle* erster Ausgabe.

4) Über die Musik der neueren Griechen, nebst einer Abhandlung über die Entdeckung des Herrn Fétis an der Tonschrift der heutigen Griechen u. s. w. Leipzig 1838. S. 17.

anzusprechen seien, hinwies. Im Gegensatz zu den Neumen der Langobarden stünden die lateinischen Buchstaben. Diese seien die älteste Notenschrift der Römer, und noch Gregor I. habe sie für sein Antiphonar in Anwendung genommen; erst später seien die langobardischen Neumen auch in die katholische Kirche eingeführt worden.¹⁾

Hiergegen trat Kieseewetter mit entschiedenem Widerspruch auf.²⁾ Er bestritt den abendländischen Ursprung der langobardischen, sächsischen und gothischen Neumen, wie Fétis die verschiedenen Systeme der lateinischen Gesangsnotationen des Mittelalters benannte, und meinte, diese wären nur Alterationen von ähnlicher Art, wie die verschiedenen Schreibweisen des lateinischen Alphabetes. Wie die lateinischen Buchstaben durch die Benedictiner-Mönche in England, durch die Gothen und Langobarden in Italien verändert worden wären und doch immer und überall eben nur lateinische Buchstaben blieben, so hätten auch die lateinischen Neumenzeichen bei den verschiedenen Völkern verschiedene Gestalten angenommen. „Auch gehören — so fährt er fort — glaublich die meisten der noch irgend vorfindlichen Buch- und Notenschriften dieses (langobardischen) Charakters Zeiten an, welche das Lombardenreich nicht mehr sahen, und langobardisch heisst endlich überall nichts mehr, als oberitalisch. Sehr begreiflich übrigens, dass dieser (oder ein ähnlicher) Schriftcharakter in der Folge die kritischen früheren Miniatur-Neumen verdrängte, als die zum liturgischen Gebrauch gewidmeten Bücher in grösserem Format, und selbst zum Auflegen auf den Pult eingerichtet wurden.“

Der Streit war angeregt worden durch die Frage nach der Tonschrift Gregors I., dem man nicht nur die Feststellung des römischen Kirchengesanges, sondern auch die Festsetzung einer Tonschrift zuschrieb. Gerade auf diese Frage kamen sowohl Fétis als Kieseewetter und die zeitgenössischen Schriftsteller immer wieder zurück.

In der That ist das Gregorianische Antiphonar zwar nicht die Quelle, wohl aber sozusagen der Hauptstrom, nach dem sich der gesammte katholisch-liturgische Gesang gerichtet hat und in dem alle Nebenflüsse und Nebenströmungen schliesslich doch aufgingen. Nicht mit Unrecht hat man daher den ganzen katholischen Kirchengesang den Gregorianischen Gesang genannt. Johannes Diaconus sagt nun in seiner Lebensbeschreibung Gregors I. bei der Besprechung von dessen musikalischer Thätigkeit, dass er ein Antiphonar verfasst habe, von dem ein Exemplar noch zu seiner Zeit, also um 880, vorhanden gewesen sei, aufbewahrt in der Sängerschule am Lateran.³⁾ Daher wandte ich

1) Histoire générale 2. Aufl. Bd. IV. S. 505 ff. und Revue et Gazette musicale de Paris 1843. no. 24—26: Sur la notation musicale dont s'est servi S. Grégoire le Grand, pour le chant de son Antiphonaire.

2) Allgemeine musikalische Zeitung, Leipzig 1843. S. 379. Über die Tonschrift S. Gregors d. Gr., eine Replik, aus Veranlassung der Briefe des Hrn. Fétis über seine Reise durch Italien.

3) D. Gregorii Opera Tom. IV Vita S. Gregorii auctore J. Diacono lib. II cap. 6:

Deinde in domo Domini, more sapientissimi Salomonis, propter musicae compunctionem dulcedinis Antiphonarium centonem Cantorum studiosissimis mimis utiliter compilavit: scholam quoque Cantorum, quae hactenus iisdem institutionibus in sancta Romana Ecclesia modulatur, constituit: eique cum nonnullis praediis duo habitacula, scilicet alterum sub gradibus Basilicae beati Petri apostoli, alterum

Ferner verfasste er im Hause des Herrn nach Art des weisen Königs Salomo, behufs Festhaltung der Süssigkeit der Musik, ein Antiphonar als Sammelwerk für die fleissigsten unter den Sängern in gar nützlicher Weise. Auch errichtete er eine Sängerschule, die bis jetzt mit noch denselben Anordnungen in der heiligen römischen Kirche (taktmässig) singt, und er liess ihr zwei Wohngebäude

mich an das Erzbischöfliche Kapitel von S. Giovanni in Laterano mit der schriftlichen Bitte, mir die vorhandnen Antiphonare zugänglich zu machen. Indessen wurde mir in Antwort darauf vom Bibliothekar Monsignore Bianchi mitgetheilt, dass die dortige Bibliothek Neumenhandschriften und zumal so hohen Alters überhaupt nicht besitze. Ein anderes Antiphonar Gregors wurde, so berichtet Ekkehard der Jüngere, am Altar zu Sankt Peter in Rom an einer Kette befestigt, damit es Jedermann einsehen und so die sich etwa einstellenden Abweichungen von dessen authentischem Texte berichtigen konnte. Auch von ihm scheint jede Spur verloren gegangen zu sein. Das Antiphonar von S. Peter, sagt man, sei bei einem Sakristeibrande zu Grunde gegangen. Die Unsicherheit der Nachricht widerspricht der grossen Wichtigkeit, die man ihm beilegte; und wenn es in der Sakristei verbrannte, so hatte man es doch vom Altar entfernt! In der That findet sich bei keinem anderen Schriftsteller eine Bestätigung obiger Angabe Ekkehards, das Antiphonar muss also zum mindesten schon frühe ausser Gebrauch gesetzt worden sein. Das vermindert indessen die Glaubwürdigkeit des Berichtes von Johannes Diaconus nicht, der das Nochvorhandensein wenigstens Eines Originalantiphonars in der Sängerschule am Lateran im 9. Jahrhundert bezeugt. Eine Bemerkung des *Giornale de' Letterati d'Italia* von 1714¹⁾ über die hervorragende Thätigkeit eines der bedeutendsten Schriftsteller über katholische Liturgie, des Cardinals Tommasi, lässt vielleicht vermuthen, dass die Spur des Antiphonars nicht ganz verloren gegangen sei. Tommasi sagt selbst:

Ex his (sc. scriptis Gregorianis) primum est Vaticanæ Basilicæ Antiphonarium membranaceum, notis musicis; non iis, quæ hodie sunt in usu, connotatum: quod nobis summa benignitate olim communicaverat vir ille summis laudibus prosequendus et de bonis studiis meritissimus Franciscus Barberinus Episcopus Cardinalis Ostiensis.

Unter diesen Schriften Gregors ist die erste das Antiphonar der Vatikanischen Basilika von Pergament mit Musiknoten — nicht mit solchen notirt, wie sie heutzutage in Gebrauch sind. Dieses hatte mir mit höchster Liebenswürdigkeit einst jener Mann mitgetheilt, der mit höchstem Lobe zu erheben ist und sich um gute Bestrebungen äusserst verdient gemacht hat, nämlich Francesco Barberini, der Cardinalbischof von Ostia.

Aber mehrere von den alten Antiphonaren, die Tommasi benützt und genannt hat, waren nicht mehr aufzufinden, z. B. No. 348 der Vaticana, No. 497 der Vat.-Palatina, B. 8 der Vallicelliana.

Eine andere auf das Antiphonar Gregors bezügliche Angabe erwies sich zwar fruchtbarer, führte jedoch ebenfalls nicht zum gewünschten Erfolg. Doni sagt nämlich in seiner *Dissertatio de musica* 1673 (S. 272):

vero sub Lateranensis Patriarchii domibus fabricavit: ubi quoque hodie lectus eius, in quo recubans modulabatur, et flagellum ipsius, quo pueris minabatur, veneratione congrua cum authentico antiphonario reservatur.

mit einigen Grundstücken erbauen, eins an den Stufen der St. Peterskirche, das andere unterhalb der Häuser des Patriarchen im Lateran, wo auch heute noch sein Bett, worauf liegend er sang, und seine Geissel, womit er den Knaben drohte, nebst dem authentischen Antiphonar mit geziemender Verehrung aufbewahrt wird.

1) Vita del venerabile Cardinal Tommasi S. 7 ff.

2) Romæ 1691. Vgl. Praefatio p. 38.

Quod pertinet autem ad Gregorianum, egregium illius monumentum ac fortasse unicum superest, in Bibliotheca Augustiniana huius urbis; codex videlicet antiquissimus (Graduale inscribitur) et Gregoriana aetati, ut adparet, vel suppar vel paulo recentior, in quo sacrarum modulationum magna pars; quas Introitus, Antiphonas et Sequentias vocant, notis conceptae vetustissimis (parum ab his abludunt S. Joannis Damasceni et recentiorum Graecorum *σημάδια* quae vocant) et longe ab iis quae vel aetate nostra, vel Guidoniano saeculo frequentabantur diversis. Quem codicem in consilium non adhibuisse non miror eos, qui vel nostra, vel parentum aetate Antiphonaria emendarunt, ac publicarunt. Qui poterant enim, cum eum minime intelligerent? sed operam non dedisse ut intelligerent id vero potius mirandum. Quod partim collatione Graecarum notarum partim observatione eorum cantuum, qui a D. Gregorii aetate ad hanc nostram (ut exempli gratia introitum) perdurarunt, non difficillime praestari poterat. Nam si in corrigendis priscis scriptoribus vetustissimus quisque codex adhibetur: cur non idem servabitur in receptis pridem ab ecclesia cantibus ad pristinam normam revocandis.

Was aber den Gregorianischen (Gesang) angeht, so ist ein erhabenes und vielleicht das einzige Denkmal davon übrig geblieben in der Augustinerbibliothek dieser Stadt (Rom), eine Handschrift höchsten Alters mit dem Titel Graduale; es stammt aus der Zeit Gregors, wie es scheint, oder ist wenigstens nur ein wenig jünger. Hierin ist ein grosser Theil der heiligen Gesänge, die man Introitus, Antiphonen und Sequentien nennt, in sehr alten Noten abgefasst — gar wohl passen dazu die sogenannten Semadia (Zeichen) des Johannes von Damascus und der späteren Griechen — die stark von denen verschieden sind, die wir heute anwenden, oder die zu Guidos Zeit in Gebrauch waren. Ich wundere mich nicht, dass diejenigen, welche, sei es zu unsrer oder der Vorfahren Zeit, die Antiphonare verbesserten oder herausgaben, diesen Codex nicht zu Rathe gezogen haben; denn wie konnten sie, da sie ihn ganz und gar nicht verstanden? Aber dass sie sich nicht Mühe gegeben haben, ihn zu verstehen, darüber muss man sich vielmehr verwundern. Das konnte nicht gar zu schwer erreicht werden theils durch Vergleichung mit den griechischen Noten, theils durch Untersuchung derjenigen Gesänge, die von Gregors Zeit her bis auf uns überkommen sind, wie z. B. der Introitus. Denn wenn bei Verbesserung der alten Schriftsteller jedesmal die älteste Handschrift als massgebend gilt, warum soll nicht dasselbe bei den Gesängen, die einst in der Kirche Eingang fanden, aufrecht erhalten werden, wenn sie zur früheren Norm zurückgeführt werden sollen.

Schon Doni deutete also die dringende Notwendigkeit an, auch die Melodien der Gesänge nach Massgabe der ältesten Handschriften zu verbessern, wie es Tommasi und Andere mit den sprachlichen Texten gethan hatten. Diese Forderung wurde der Angelpunkt der Forschung heutiger Zeit, wie ich nachher zeigen werde. Was aber das Alter des von Doni gemeinten Denkmals angeht, so hat er sich getäuscht. Denn die bezeichnete Handschrift, die ich auch wirklich vorfand, entstammt dem 10. Jahrhundert. Auch darin irrte er sich, dass die Musikzeichen denen der griechischen Kirche so ähnlich seien, dass ihre Bedeutung durch Vergleichung damit festgestellt werden könnte.

Ich habe sämtliche Bibliotheken Roms durchforscht, und wohl alle zugänglichen Antiphonare aus dem Mittelalter zum wenigsten durchblättert und excerptirt, theils sogar vollständig kopirt, ohne indessen auf das Originalantiphonar Gregors zu stossen. Da Gregor es selbst geschrieben haben soll, so liesse sich ein etwaiger Fund mit voller Sicherheit als authentisch oder nichtauthentisch feststellen; denn die Handschrift Gregors kennen wir aus dem noch im Originale vorhandenen Briefe Gregors an die Königin Brunhilde.¹⁾ Somit bleibt uns das Originalantiphonar Gregors selbst verschlossen, obgleich man den Gedanken an sein Vorhandensein vielleicht nicht ganz aufzugeben braucht.

Wenn es aber nicht mehr vorhanden ist, so ist doch von vornherein zu vermuthen, dass authentische Abschriften davon verbreitet wurden. In der That entsandte der päpstliche Stuhl des öfteren Sänger mit solchen Abschriften, um die Reinheit und Gleichheit des kirchlichen Gesanges überall herzustellen oder zu erhalten. So soll Gregor selbst an Theodelinde, die Gemahlin des Autharis, Königs der Langobarden, ein Antiphonar geschickt haben, und in Monza zeigt man unter den alten kostbaren Schätzen des Domes noch ein Antiphonar, in Gold- und Silberschrift ausgeführt, das für das Geschenk Gregors an Theodelinde gilt. Nach Ambros²⁾ soll es freilich aus späterer Zeit stammen, und Fétis setzt seine Entstehungszeit in das Ende des 7. oder auf Anfang des 8. Jahrhunderts. Auch bei letzterer Annahme wäre es also um mindestens ein Jahrhundert jünger als Gregor. Aber selbst in diesem Falle ist die Handschrift von erheblicher Bedeutung. Ferner sandte Gregor mit Paulus, nach Guidos Angabe, ein Antiphonar nach Apulien und Calabrien.³⁾ An König Pipin schickte Papst Paul römische Liturgiebücher und Sänger. So sandte schon 774 auch Karl der Grosse Geistliche nach Rom zur Erlernung des römischen Gesanges⁴⁾ und als er sich am Osterfeste 787 zu Rom bei Gelegenheit eines Wettstreites seiner mitgebrachten Sänger mit denen der päpstlichen Kapelle von der geringeren Leistungsfähigkeit der ersteren überzeugt hatte, bat er sich vom Papste Hadrian I. einige Sänger aus, die in Gallien den wahren römischen Gesang lehren sollten. Der Papst schickte daraufhin zwei Sänger mit authentischen Antiphonaren Gregors (*una cum antiphonariis sancti Gregorii, quos ipse notaverat nota Romana*), Theodorus und Benedictus, von denen einer in Metz an der Hauptsängerschule, der andere aber in Soissons lehrte. Sie verbesserten die gallischen Antiphonare, und alle Sänger Frankreichs lernten die *nota Romana*, die man dann im 8. Jahrhundert die *nota Francisca* nannte.⁵⁾ Später um das Jahr 790 schickte der Papst abermals zwei Sänger — wenn dieser Bericht Sigeberts⁶⁾ nicht mit dem soeben genannten zusammenfällt — an Karls des Grossen Hof. Diese hiessen, nach Ekkehard, Petrus und Romanus. Während der erstere

1) Handschrift der Stadtbibliothek zu Bern No. 611, fol. 72 v^o und fol. 98. Facsimilirt in Arndts Schrifttafeln II. Taf. 28^b.

2) Ambros, *Gesch. d. Mus.* 1880, II. 87, neue Aufl. 1892, II. 99; Fétis, *Hist. gén.* 1874, IV. 186.

3) . . . (dass) so in der That das Antiphonar ge-

Ita sane procuratum sit antiphonarium kommen ist unter alle Apulier und die benach-
Per Apulienses cunctos et vicinos Calabros, barten Calabreser, denen solche Neumen Gregorius
Quibus tales misit neumas per Paulum Gregorius. durch Paulus schickte.

4) Sigebert, *Chronicon*, zum Jahre 774.

5) Monachus Engolismensis, *Vita Caroli Magni*, zum Jahre 787, ed. *Collectio Annalium Francorum Pitheaeanae*, Frankfurt 1594.

6) Sigebert, *Chronicum*, zum Jahre 790.

nach Metz gelangte, blieb der letztere erkrankt in S. Gallen zurück, wo er sodann längere Zeit lebte, um später nach Rom zurückzukehren. Mit ihm kam auch eine authentische Abschrift des Gregorianischen Antiphonares nach S. Gallen, und dieses, gleich seinem Vorbilde an einer Kette befestigt und in einem Kästchen wohlverwahrt, legte Romanus im Cantuarium des S. Gallener Klosters nieder.¹⁾ Der österreichische Regierungsrath Joseph Sonnleithner stellte auf Grund der hier kurz wiedergegebenen Erzählung Ekkehard's gegen 1827 Nachforschungen nach dem Verbleib jenes Antiphonares an und glaubte es in der No. 359 der S. Gallener Bibliothek wieder zu erkennen. 1829 veröffentlichte Pertz die Nachbildung einer Seite aus ihm²⁾ und 1851 liess der Pater Lambillotte eine vollständige Copie in Steindruck anfertigen³⁾, die indessen ihrer unglaublichen Ungenauigkeiten wegen völlig unbrauchbar ist, obgleich sie eine zweite Auflage erhielt.⁴⁾

359 [Aber trotz der Sicherheit, mit der nächst Kiesewetter Lambillotte für die Echtheit dieses S. Gallener Antiphonares eintrat, war diese doch keinesweges erwiesen. Die Elfenbeindeckel mit byzantinischer Schnitzarbeit, worin die Pergamenthandschrift eingebunden ist, wurden ohne weiteres als aus dem Zeitalter Karls d. Gr. stammend angesehen. Die Schrift der Handschrift selbst, obgleich viele alterthümliche Züge aufweisend, reicht jedoch nicht in so frühe Zeit hinab. Sie weist vielmehr auf das 11. bis 12. Jahrhundert hin. Allerdings deuten einzelne Züge in der Schreibweise auf eine ältere Vorlage zurück, und zwar auf eine italienische, möglicherweise des 8. bis 9. Jahrhunderts. Aber so wie es da vorliegt, ist das Antiphonar zum wenigsten nach Seiten seines musikalischen Inhaltes nicht mehr ursprünglichen Charakters. Die Formen der Neumen sprechen ebenso wie die Textschrift für das 11. Jahrhundert, und so bleibt im günstigen Falle nur übrig, in dem Denkmale eine Abschrift des Antiphonars von Romanus zu erblicken, d. h. die Abschrift einer Abschrift des Gregorianischen Antiphonares. Dass dadurch das Gewicht der Authenticität stark vermindert wird, ist selbstverständlich. Während also nicht wenige für die Echtheit eintraten, behauptete Fétis das Gegentheil, aber keiner von beiden vermochte völlig ausreichende Beweise für die Richtigkeit seiner Ansicht beizubringen. Denn die Meinung von Fétis und Schubiger⁵⁾, dass jene Handschrift gar kein Antiphonar, sondern ein Gradual sei, beweist deswegen nichts gegen die Echtheit ihrer Abstammung, weil der Text der S. Gallener Handschrift genau mit dem Texte des Antiphonars von Gregor in dessen sämtlichen Werken (Bd. II S. 654—883) übereinstimmt. Andererseits spricht gegen die direkte Abschrift oder Wieder-Abschrift vom Original-Antiphonar die fränkische Form der Neumen, die zu allen Zeiten in Italien höchst selten, in den frühesten Zeiten aber dort überhaupt nicht gebräuchlich war, so dass eher an eine Umschrift der Originalnotation in die andere, — aus italienischer in fränkische Neumation zu denken ist, als an eine wirkliche Abschrift. Ausschlaggebend scheint mir für die ganze Frage die

1) Ekkehard, Casus Sancti Galli.

2) Monumenta Germaniae VII 554.

3) Antiphonaire de Saint Grégoire, (VIII. siècle), fac-simile du manuscrit de Saint-Gall no. 359, Paris 1851. 131 Seiten in Lithographie.

4) Ich habe an Ort und Stelle das Original mit der lithographirten Kopie verglichen und mich von der völligen Unbrauchbarkeit der letzteren überzeugt.

5) S. Gallener Sängerschule und Revue de musique ancienne et moderne no. 12, déc. 1856, p. 731 ff.

Fassung der Gesänge im S. Gallener Codex zu sein. In ihnen haben wir es unmöglich mit dem alten *cantus planus* zu schaffen. Die Melodisirung ist stetig unterbrochen durch lange, oft übermässig lange Vokalisieren, und das prägt ihnen den Stempel der Unursprünglichkeit und den Charakter des 11. Jahrhunderts unweigerlich auf, auf das ja auch die Schrift hinweist. Das Urtheil muss sich also zur Annahme neigen, dass das S. Gallener Antiphonar keine primäre Autorität beanspruchen kann. Mag auch der Urgrund der Melodien Gregorianisch sein, die Fassung ist sanktgallisch, ist fränkisch und entstammt nicht dem frühen Mittelalter.

In neuester Zeit haben nun die Benediktiner von Solesmes unter der kundigen Führung des Dom Pothier in einem andern, ebenfalls vollständigen Antiphonar der S. Galler Stiftsbibliothek, No. 349, die wahre Abschrift des Romanus-Antiphonares erblicken wollen und diese Handschrift in einem vortrefflichen photographischen Total-Facsimile in ihrer *Paléographie musicale* veröffentlicht. Indessen auch diese Neumenhandschrift entstammt erst dem 10. bis 11. Jahrhundert, wie die Paläographie ohne weiteres feststellen kann. Auch hier könnten wir es im günstigen Falle mit einer Wieder-Abschrift zu thun haben. 349

Wenn sich auch die Unechtheit dieser Denkmäler herausgestellt hat, so liegt doch an sich wenig daran. Es giebt eine ziemlich grosse Anzahl zum Theil weit älterer Antiphonare, als das von S. Gallen ist; wurde doch das Gregorianische Antiphonar, wie ich zeigte, durch ganz Italien, Frankreich und anderwärts verbreitet, und in Rom wird es sicherlich in mehreren Abschriften zu erhalten gesucht worden sein. Durch eine genaue Vergleichung dieser älteren Handschriften untereinander lässt sich wohl herausfinden, ob sie auf eine gemeinsame Urquelle zurückführen, und — wenn dies der Fall ist — wie ungefähr diese beschaffen gewesen ist. Doch ist das Sache einer eingehenderen Untersuchung, die sich die Wissenschaft endlich einmal entschliessen muss allen Ernstes aufzunehmen. Hier will ich nur einige allgemeine Wahrnehmungen aussprechen.

In den frühesten Berichten über Gregors I. rühmliche Thätigkeit für die Aufstellung eines Normal-Antiphonares wird nämlich nicht bemerkt, dass er sein Antiphonar auch mit Musiknoten versehen habe. Johannes Diaconus sagt (um 880), wie schon oben berichtet wurde, nur: *propter musicae compunctionem dulcedinis antiphonarium centonem cantorum studiosissimis nimis utiliter compilavit*. Wenn Goldast bemerkt, dass bei *cento* an das Wort *cantus* zu denken sei, so ist zu entgegnen, dass *cento* ganz allgemein im Sinne von „Flickgedicht, zusammengesetzt aus Versen, (besonders des Homer und Vergil)“ gebraucht wurde. Solche Centones sind z. B. die *Medea* des Hosidius Geta (um 180—211 v. Chr.), der *Cento nuptialis* des Ausonius (im 4. Jahrhundert), der *Cento de verbi incarnatione* des Sedulius (im 5. Jahrhundert), von welchem letzterem Isidor Origines I 38, 25 sagt: *centonem ex Vergilio de fabrica mundi et evangeliis plenissime expressit*. Im 2. und 3. Jahrhundert n. Chr. waren solche Centonen so gebräuchlich, dass sie fast die einzigen litterarischen Erzeugnisse gebundener Form waren.¹⁾ Wenn also Gregor einen *Cento Antiphonarius* zusammenstellte, so beschränkte sich sein Antheil an der Feststellung der Antiphonen lediglich auf deren Auswahl; nicht folgt daraus, dass er auch Musiknoten hinzugefügt habe, wenn er sie ohne solche vorfand. Auch die anderen Schriftsteller gebrauchen Ausdrücke, die nicht

1) Teuffel, *Gesch. der röm. Lit.*, Leipzig 1870. S. 39. Vgl. auch Bernhardt, *Grundriss der röm. Lit.*, Braunschw. 1872. S. 344. 346.

auf eine selbständige Compositionsthätigkeit Gregors hinweisen. So sagt Sigebert: *antiphonarium regulari musicae modulatione centonizavit*, Rupertus Tuitiensis (*De divinis officiis* cap. 21): ... *centonizavit et compilavit*, und andere ähnlich.

Beachtenswerth sind indessen die Worte des Walafridus Strabus¹⁾: „Endlich sagt man, dass Gregor, wie die Anordnung der Messen und Consekrationen, so auch die Unterweisung in der Melodie zumeist in diejenige Form gebracht habe, die bis heute aufs gewissenhafteste beobachtet wird, wie das am Anfange des Antiphonares bemerkt wird.“ Mehrere alte Antiphonare beginnen nämlich mit einigen Lobsprüchen auf Gregors compositorische Thätigkeit. Besonders zwei Fassungen begegnen des öfteren, eine in poetischer, die andere in Prosaform. Beide sind jedoch im Laufe der Zeit stark verändert und vermehrt worden. Die erstere findet sich, in kürzester Form, so vor:

Gregorius praesul meritis et nomine dignus
Unde genus duxit summum conscendit honorem
Renovavit monumenta, patrum iuniorque priorum
Hunc et composuit libellum musicae artis
Scolae cantorum u. s. w.²⁾

Gregor der erste (eigentl. der Vortänzer)
an Tugenden und würdig des Namens, von
dem er stammte, stieg auf zur höchsten
Würde. Er erneuerte die Denkmäler, und
als jüngster unter den früheren Vätern
stellte er dieses Buch der musischen Kunst
zusammen für die Sängerschule u. s. w.

Die andere prosaische Form lautet in kürzester Gestalt:

Sanctissimus namque Gregorius cum preces effunderet ad dominum, ut musicum donum ei in carminibus daret, tunc descendit spiritus sanctus super eum in specie columbae et illustravit cor eius, et sic demum exorsus est canere, ita dicendo: Ad te levavi animam u. s. w.

Als nämlich der heilige Gregor Bitten zum Herrn sandte, er möchte ihm das Geschenk der Musik in Liedern geben, da stieg der heilige Geist in Gestalt einer Taube auf ihn herab und erleuchtete sein Herz, und dann begann er so zu singen und sagen: Zu dir erhob ich meine Seele

So findet sie sich in den Handschriften der Bibliotheken Vat.-Urbina 602, Casanatensis c. IV 2, zu Verona (bei Gerbert, *De cantu etc.* II, S. 2, aus dem 10./11. Jahrhundert), mit starken Erweiterungen in einem Casineser Codex des 11. Jahrhunderts (Gerbert ebda.) u. a.

Nirgends also ersehen wir einen Hinweis darauf, dass Gregor eine Notenschrift erfunden oder auch nur eingeführt habe. Die Zeitgenossen Gregors, die sein Leben und seine Thätigkeit besprochen haben, wie Gregorius Turonensis im 6., Isidorus Hispalensis im 6.—7., auch Beda Venerabilis und Paulus Diaconus im 8., Amalarius und Agobardus im 10. Jahrhundert, erwähnen sogar nicht einmal, dass Gregor die liturgischen Bücher geordnet habe. Erst Jahrhunderte nach seinem Tode beginnt die Verehrung Gregors als musikalischen Reformators, sodass sich einige Forscher veranlasst sahen, an Gregors I.

1) Lebte 807—849 in St. Gallen.

2) Eine zu einem langen Gedichte erweiterte Form dieser Verse findet man u. a. in der *Paléographie musicale* der Benediktiner von Solesmes, 1891. No. 9, Blatt 3, aus einer Handschrift angeblich des 8. Jahrhunderts im Capitel zu Lucca. Dom Pothier weist fünf verschiedene Fassungen dieses Prologs zum Mess-Antiphonar nach; s. *Musica sacra*, Milano 1890, S. 38 ff.

Stelle vielmehr Gregor II. (oder III?) zu setzen.¹⁾ Wenn seine hervorragende Thätigkeit für den katholischen Kirchengesang — schon angesichts seiner nicht zu bezweifelnden Fürsorge für die Sängerschule — auch nicht in Abrede gestellt werden soll, so muss doch die Behauptung, dass die Neumen auf ihn zurückzuführen seien, als völlig aus der Luft gegriffen, entschieden zurückgewiesen werden.

Hieraus kann man denn den Unwerth der späteren Sagen erkennen, wonach Gregor gar den Gebrauch der sieben ersten Buchstaben des lateinischen Alphabetes für die sieben Töne der Tonleiter eingeführt haben soll, während vor ihm die fünfzehn ersten Buchstaben, z. B. von Boetius, angewendet worden seien.²⁾ Die Notation mit Buchstaben ist altgriechisch und ein uraltes Princip; unmöglich wäre also der Gebrauch derselben in lateinischer Gestalt und in der Beschränkung auf sieben für Gregors Zeit keineswegs. Da sich nun in der That mehrere alte Antiphonare mit Buchstaben notirt finden, so behauptete Fétis, die Tonschrift, in der Gregor die Melodien seines Antiphonares niedergelegt habe, sei die lateinische Buchstabennotation gewesen und — vielleicht noch zu Gregors Zeit — durch die eindringenden germanischen Neumationen ersetzt worden. Zugleich beruft er sich auf den Mönch von Angoulême, der beiläufig der einzige ist, der von der Notation Gregors spricht. Dessen Worte, die ich bereits oben anführte, besagen nämlich, dass Papst Hadrian an Karl d. Gr. römische Sänger schickte „zugleich mit Antiphonarien des heiligen Gregor, die er selbst in römischer Note notirt hatte.“ Daraus meint Fétis einen Gegensatz der *nota romana* zu den in Karls Reichen gebrauchten herauslesen zu können. Doch übersieht er, dass man nach dem Berichte dieses Schriftstellers eher auf das Gegentheil herauskommt von dem, was Fétis damit beweisen will. Wenn die *nota romana* eine Buchstabennotation und Gregors Tonschrift war, so sollte man doch meinen, dass sie gerade in Italien sich häufiger vorfinden müsste, als in Frankreich. Genau das Gegentheil ist jedoch der Fall. Antiphonare mit Buchstabennotation finden sich fast ausschliesslich nur in Frankreich, in Italien ebenso ausschliesslich aber die Neumen. Ein sehr frühes Beispiel der altfränkischen Buchstabennotation ist das *Officium* des h. Turiaf, aus dem 9. Jahrhundert und notirt mit den ersten fünfzehn Buchstaben des lateinischen Alphabetes, sowie das Antiphonar von Montpellier aus dem 9. Jahrhundert, das man Regino von Prüm zuschreibt.³⁾ Noch heute gebrauchen die Romanen die Buchstaben als Notenzeichen und Tonnamen nicht, wohl aber die Nordländer und besonders die Germanen. Die Orgel- und Lautentabulaturen, sowie verschiedene andere nordländische Notationen zeugen zudem dafür, dass den Völkern im Norden die Buchstaben-Notationen als einheimische Tonschriften galten.

1) So namentlich J. G. von Eckhardt, *De rebus Franciae orientalis comment.*, Würzburg 1729, S. 717 ff., vgl. auch F. A. Gevaert, *Les Origines du Chant liturgique de l'église latine*, Gand 1890. Dagegen: *Un mot sur l'Antiphonale Missarum* (von Dom Cagin) Solesmes 1890 und Dom Germain Morin, *Les véritables origines du chant Grégorien etc.* Maredsous 1890. — Diese ganze Streitfrage hat vortrefflich kurz dargestellt Dr. Adalbert Ebner, *Gregor d. Gr. und das römische Antiphonar im Kirchenmusikal. Jahrbuch* (Dr. F. X. Haberl) 1892, S. 97 ff.

2) S. besonders Kiesewetters Aufsatz: Berichtigung eines in den Geschichten der Musik fortgepflanzten Irrthumes, die Tonschrift des Papstes Gregors d. Gr. betreffend, in der *Allgem. musikal. Zeitung*, Leipzig 1828. S. 401 ff.

3) Vgl. Fétis, *Hist. gén.* IV. 222 f., und Thiéry, *Etude sur le chant Grégorien*, Bruges 1883.

Die Antiphonare aller Länder ausser die Frankreichs stimmen also darin besonders überein, dass sie nicht mit Buchstaben, sondern mit Neumen notirt sind. Das weist auf eine Urquelle hin, die ebenfalls mit Neumenschrift versehen war. Man braucht nichts dagegen einzuwenden, dass diese Urquelle das Antiphonar Gregors selbst war. Doch ist andererseits auch durch nichts erwiesen, dass Gregor die Neumenschrift oder überhaupt nur irgend etwas Epochemachendes auf dem Gebiete der Musik erfunden habe. Im Gegentheil lassen die Berichte und die ältesten erhaltenen Antiphonare erkennen, dass er seine Notenschrift bereits vorfand, da er die schon vorhandenen liturgischen Texte nur centonierte, d. h. sie sammelte und in einem Antiphonar zusammenstellte. Die Tonschrift der Neumen selber ist mithin älter als Gregor.

Damit fällt denn die Hypothese von Fétis, wonach die Neumen germanischen Ursprungs seien, in sich selbst zusammen. Doch auch Kiesewetters Ansicht, nach der die Neumen aus Rom stammen sollen, ist, wenn auch der Wahrheit näher stehend, nicht ganz richtig. Wenn die Neumen nicht erst durch Gregors Antiphonar aufgebracht wurden, so steht der Vermuthung nichts im Wege, dass auch andere Völker, als die Römer, die Neumen bereits vor Gregors Zeiten kannten und gebrauchten.

Dieser Ansicht leistet die Auffassung Coussemakers¹⁾ über die Entstehung der Neumen den denkbar günstigsten Vorschub. Danach haben nämlich die Neumen ihren Ursprung in den Accenten der griechischen Schrift. Diese waren die Fundamentalzeichen, aus denen sich die grosse Menge der Neumen im Laufe der Zeiten durch Zusammensetzung und Differenzierung bildete. Nicht entstanden, aber entwickelt sind die Neumenschriften innerhalb der ersten christlichen Jahrhunderte, und zwar im Busen der christlichen Kirche. Ihre Vollendung erreichten sie in der Sängerschule Roms.

Das ist die Auffassung, an die meine nachfolgenden Untersuchungen anknüpfen. Was Coussemaker nur vermuthungsweise ausspricht, oder vielmehr einem alten Schriftsteller nachspricht, will ich zu beweisen versuchen. Von vornherein aber muss ich darauf aufmerksam machen, dass seine Ansicht viel zu enge ist. Denn es gab im Griechischen nur drei Accente, deren Formen aber so einfach, so elementar sind, dass Kiesewetter mit Recht auf die geringe Beweiskraft einer formellen Zeichen-Ähnlichkeit hinweist. Denn die Erfinder von Zeichen verfallen natürlich, so meint er mit Recht, auf einfache Schriftelemente, wie diese: Acut / Gravis \ Circumflex ^ sind, immer zuerst. Dabei ist es aber nicht erfindlich, wie sich aus diesen drei Zeichen die grosse Menge sehr verschiedenartig geformter Neumenzeichen ohne Zwang und ohne weitere Hinzunahme fremder Elemente entwickeln konnte. Soll die Ansicht von der Entwicklung der Neumen aus den griechischen Accenten irgend einen wissenschaftlichen Werth haben, so muss der Beweis dazu durch Darlegung des Entwicklungsganges dieses Werdeprozesses erst noch geliefert werden. Ohne einen solchen Beweis hat jene Ansicht im günstigsten Falle nur den Werth einer vielleicht zutreffenden Vermuthung.

Was aber die Entzifferung der Neumen selbst anbetrifft, so ist bis heute noch keiner der vielen Forscher zu einer allseitig befriedigenden und namentlich geschichtlich begründeten Methode vorgedrungen. Den Übertragungen von Neumationen in moderne Notenschrift, die man bisher veröffentlicht hat, fehlt ausnahmslos die objektive Sicherheit.

1) Histoire de l'harmonie au moyen-âge. Paris 1852. S. 158 ff.

Alle tragen etwas Willkürliches, Subjektives an sich. Die Übersetzungen z. B., die Coussemaker in seiner *Histoire de l'harmonie au Moyen-âge* giebt, unterscheiden sich im Grunde genommen kaum von denen Walthers, Martinis und anderer Forscher der früheren Zeiten: die Übertragung geschieht nach einer mehr oder weniger willkürlichen, ungefähren Abschätzung, die ebensowohl das Richtige treffen als verfehlen kann. Ein wissenschaftliches Prinzip, eine begründete Methode, die Neumationen aus sich selber heraus zu erklären und zu entziffern, ist niemandem zu finden gelungen. Ja noch heute bestehen viele Musikschriftsteller auf der Meinung, dass die Neumen überhaupt niemals dazu bestimmt gewesen seien, die Melodien in ihren einzelnen Tonschritten genau zu fixiren, sondern glauben — auf Grund der oben näher dargelegten Stimmen des Mittelalters — dass die Neumenzeichen nur im Allgemeinen die Richtung der Tonschritte, nicht aber deren Grösse, anzugeben hatten. So behauptet Nisard¹⁾, mit völlig unzutreffendem Hinweise auf die sogenannten Tironischen Noten des Alterthums und auf die moderne Stenographie, die Neumen seien eine Art von Merkzeichen gewesen; sie sollten nur dem Gedächtnisse des Sängers, der seinen Gesang schon vorher an der Hand eines Lehrers auswendig gelernt haben musste, nachhelfen und ihm den ungefähren Melodiengang bildlich andeuten. Die Neumen erscheinen ihm als mnemotechnisches Hilfsmittel. Man sieht, über den Punkt, von dem man ausging, nämlich über die Klagen der mittelalterlichen Schriftsteller betreffs der Unbestimmtheit und Unfähigkeit dieser mittelalterlichen Tonschriften zur Bezeichnung der Tonhöhen, hat man sich nicht hinwegzusetzen vermocht.

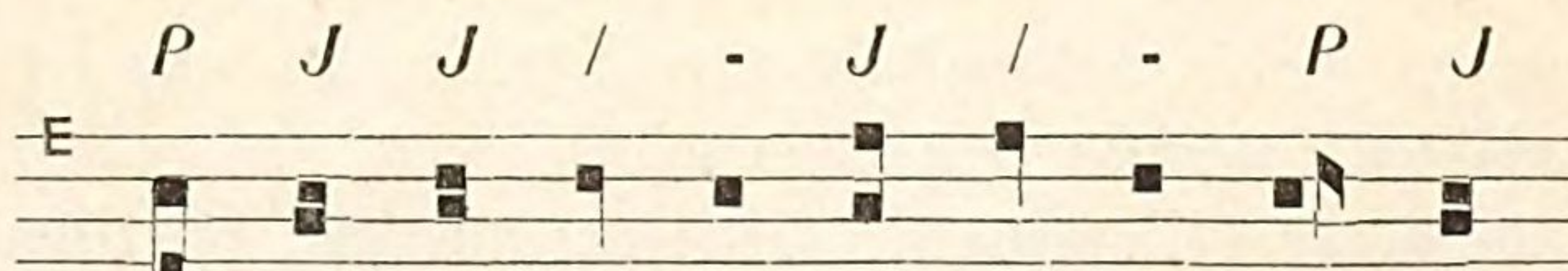
Eine andere Reihe von Forschern, die sich um die Entzifferung der Neumenschriften bemühten, ging ebenfalls, wie diejenigen der speculativ-geschichtlichen Richtung, von der Suche nach dem Originalantiphonar Gregors aus. Es waren das zumeist französische Geistliche, besonders Benediktiner, die sich vornehmlich im vierten und fünften Zehnt unseres Jahrhunderts mit grossem Eifer an einer Herstellung der Einheit des gesamten katholischen Gesanges versuchten. Ihre Ziele waren daher vorwiegend praktischer Natur. Bezeichnend, wie als bewusste oder unbewusste Richtschnur ihres Strebens, ist das, was eine der ersten Abhandlungen dieser Richtung²⁾ erklärt hat: „Wenn man das Autogramm des heiligen Gregor besässe, wenn man, in seinem Besitze, es zu lesen vermöchte: so wäre die Frage gelöst, und es wäre unnütz, fernerhin nach dem (authentischen) Kirchengesange zu suchen.“ Die historisch-philologische Forschung war ihnen nur ein Mittel zu dem Zwecke, den Gregorianischen Gesang — dessen allgemeine Zersetzung und Auflösung sich niemand mehr verhehlen konnte — in seiner vollen Reinheit und Ursprünglichkeit wieder aufleben zu lassen. Es kommt bei solchem Ziele natürlich nicht sowohl auf den wissenschaftlichen Gewinn an, den die Betrachtung des Entwicklungsganges des christlichen Kirchengesanges und seiner erhaltenen Denkmäler für die Gesamt-Wissenschaft und den menschlichen Geist bietet; vielmehr haben die Tausende von alten Neumendenkmälern bei diesem Standpunkte nur den einen Werth: die Urquelle des Gregorianischen Gesanges, das authentische Antiphonar S. Gregors zu erschliessen, um damit den heutigen katholischen Kirchengesang seiner vermeintlichen ursprünglichen Einheit wieder zuzuführen.

1) *Études sur les anciennes notations musicales de l'Europe* in der *Revue archéologique*, Paris 1849.

2) *Mémoire sur la nouvelle édition du Graduel et de l'Antiphonaire romains*, publiée par ordre de Nosseigneurs les archevêques de Reims et de Cambrai. Paris (Lecoffre) 1852. 85 S. in 8°.

Da es aber nicht gelang, die Urschrift des Gregorianischen Antiphonares selbst zu entdecken, so sah man sich genöthigt, sie auf irgend einem Wege zu ersetzen. Daher bemühte man sich, die Varianten der Gesänge, deren es in jedem Lande eine grosse Menge giebt, durch Vergleichung mit den mittelalterlichen Handschriften möglichst zu beseitigen und durch Vergleichung der alten Handschriften untereinander einen einheitlichen Urtext herzustellen, der dann als Ersatz des echten Gregorianischen Antiphonares gelten könne. Auf diese Weise wurden textkritische Ausgaben des Antiphonares u. s. w. hergestellt, und eine beigefügte kleine Abhandlung über die Neumen, die oft genug kaum etwas Neues beibrachte, diente ihnen als Begründung. Von den vielen kleineren Abhandlungen solcher Art abzusehen, hat das Beachtenswertheste dieser ganzen Richtung Dom Pothier von Solesmes geleistet, einer der vielen Benediktinermönche, die sich gerade auf dem Gebiete der Neumenforschung hervorgethan haben. Sein Hauptwerk¹⁾ ist gewissermassen die Grammatik seiner textkritischen Ausgaben der liturgischen Gesänge.

Dass das Streben nach Textreinigung bei dem bisherigen fast negativen Stande der Neumenforschung verfrüht ist, leuchtet ein. Denn so lange die Hilfsmittel einer Texteskritik nicht völlig zuverlässig sind, hat sie geringen oder gar keinen Werth. Was z. B. zwingt uns, die Übertragung der folgenden Neumenreihe in Choralnoten



wie sie Pothier giebt, als richtig anzuerkennen? Ein und dasselbe Zeichen, z. B. der Podatus (das 2. 3. 6. 9. Zeichen obiger Reihe) wird hier, fast in einem Athemzuge, ein Mal mit dem Ganzton-, ein anderes Mal mit dem Quarten-Intervalle u. s. w. übersetzt, — ohne dass uns die Begründung der verschiedenen Handlungsweise in dem einen und dem anderen Falle vorliegt. Dom Pothier stützt sich dabei fast immer auf die spätmittelalterlichen, bereits mit Schlüssellinien versehenen Neumendenkmäler. Ohne diese ist auch er den Neumenzeichen gegenüber machtlos. Die comparative Methode, deren hervorragendster Vertreter Dom Pothier ist, hat es eben zu einer Erklärung der Neumenzeichen durch sie und aus ihnen selbst heraus nicht zu bringen vermocht. Die frühmittelalterlichen Neumendenkmäler, denen keine spätmittelalterliche Schlüssel-Neumation hilfreich zur Seite steht, vermögen unserem klaren Verständniss nicht nahe gebracht zu werden. Es lässt uns also diese comparative Methode gerade für diejenige Zeit, die für Gregors und der frühchristlichen Kirche Gesangsweise am wichtigsten ist, im Stiche. Dass indessen gerade Dom Pothiers Verdienste um die Neumenforschung hervorragend, seine Studien für Jedermann lehrreich und seine Opfer im Interesse dieser Wissenschaft der höchsten Anerkennung werth sind, soll hier am wenigsten verschwiegen werden.

Ähnliche Überlegungen bedingten offenbar auch die Stellungnahme des päpstlichen Stuhles gegenüber den praktischen Ergebnissen der genannten Arbeiten. Papst Leo XIII. nahm in einem Schreiben vom 3. März 1884, das mit Recht dem Dom Pothier volle Anerkennung für seine Forscherthätigkeit zollte, Gelegenheit ausdrücklich zu betonen, dass

1) Les mélodies Grégoriennes d'après la tradition. Tournay 1881.

er das eingereichte Graduale mit seiner Texteskritik nicht gewillt sei zum liturgischen Gebrauche der katholischen Kirche zuzulassen.¹⁾ Solange die historisch-philologischen Vorarbeiten über die Neumen noch nicht abgeschlossen sind, ist eben an eine Wiederherstellung des Gregorianischen Gesanges nicht zu denken, und solange thut auch die Kurie wohl daran, die Einheitlichkeit des katholischen Kirchengesanges nicht von wissenschaftlich-forschenden Zwecken bestimmen zu lassen, zumal da es höchst fraglich ist, ob jene Einheitlichkeit des katholischen Gesanges jemals bestanden hat.

Die Wissenschaft aber hat in erster Linie anzuerkennen, dass das Studium der Neumen ein selbständiges Fach der Musikwissenschaft für sich bildet, verschieden von dem Studium des katholischen Gesanges, obgleich letzterer den Inhalt der Neumendenkmäler bildet. Der Überblick über die bisherigen Bemühungen um die Neumen-Entzifferung hat uns belehrt, dass die spätmittelalterlichen Fassungen des sogenannten Gregorianischen Gesanges nicht im Stande sind, die frühmittelalterlichen Neumationen zu berichtigen oder zu erklären. So haben wir denn die Pflicht, auf einem neuen Wege möglichst unabhängig von späteren Fassungen der Gesänge die Neumationen des frühen Mittelalters aus sich selbst heraus zu erklären. Wir müssen die Lösung der Neumenfrage womöglich ohne Rücksicht auf die vielleicht richtigen, aber als richtig nicht erwiesenen Anschauungen des katholischen Kirchengesanges herbeizuführen suchen. Die Neumen sind wie das Gefäss des katholischen Gesanges; erst muss das Gefäss erschlossen sein, ehe man sich seines Inhaltes bedienen kann. Die comparative Methode disponirt aber über den Inhalt, bevor noch das Gefäss eröffnet ist. Durch die Vergleichung der späteren Texte construirt sie einen Urtext, der dann zu einer Urneumation gestellt, durch sich selbst die Bedeutung der einzelnen Neumen ergeben soll.

Die oberste und wesentlichste Forderung, die man zu erfüllen hat — will man anders zu einer freien und überzeugenden Erklärung der Neumen gelangen — ist die, dass man sich bemühe, den Neumenzeichen eine völlig unzweideutige und für jeden einzelnen Fall gesetzmässig entschiedene Bestimmung abzugewinnen. Die Vorbedingungen dazu sind, sich freizumachen erstens von allen Vorurtheilen der späteren Musiker und deren Voreingenommenheit gegen die älteren Neumationen; zweitens von dem Glauben, durch theoretische Speculationen und durch die comparative Methode, d. h. durch Vergleiche mit modernen Fassungen des katholischen Kirchengesanges, allein zum Ziele kommen zu können. Wie die wahrhafte theologische Forschung so muss auch die Musikwissenschaft sich frei machen von dem Zwange einer späteren, aber emsigen Überlieferung, die die alten Thatsachen überdeckte. In Erfüllung genannter Verpflichtungen hoffe ich, durch meine nachfolgenden Untersuchungen die Neumenfrage in ein neues Licht zu rücken. Mein erstes Bestreben soll sein zu zeigen, dass im 10. Jahrhundert, als die Klagen der Theoretiker über die mangelhafte Verwendbarkeit der Neumen laut wurden, die Neumenschriften schon an dem Ende ihrer Entwicklung standen, und nicht im Zenith ihrer Entwicklung. Zu dieser Zeit — das wird sich aus meinen Studien hoffentlich ergeben — hatten die Neumen bereits eine fast tausendjährige wechselvolle Geschichte hinter sich und befanden sich bereits in einem Stadium völliger Unursprünglichkeit. Ihr eigentlicher Zweck und ihre ursprüngliche Verwendung waren vergessen worden, und man verlangte von ihnen, was sie ihrer ursprünglichen Natur nach

1) Vgl. auch Fr. X. Haberl, *Magister choralis*, Regensburg 1884, Vorwort S. IV ff.

nicht geben konnten. Vom 10. Jahrhundert an bis auf heute hat man den Neumen des Abendlandes eine Bedeutung beizulegen versucht, die ihnen ursprünglich fremd war, und wenn sie sich nicht ohne weiteres dieser Willkür fügten, so wundert man sich darüber mit Unrecht.

Es leuchtet daher ein, wie wichtig es zur Lösung der ganzen Neumenfrage ist, die ursprüngliche Bedeutung der Neumen klarzulegen. Was waren und wozu dienten die Neumen, bevor man über ihre Unzulänglichkeit Klage führte? Welche Rolle spielten sie vor dem 10. Jahrhundert? Diese Frage zu beantworten, ist von grösster Bedeutung. Sie führt unbarmherzig zu dem wunden Punkte der ganzen bisherigen Neumen-Forschung.

Es ist nämlich erstaunlich, dass gerade die frühmittelalterlichen Neumendenkmäler, deren es eine ansehnliche Menge giebt, auch heute noch so gut wie unbekannt sind. Der bisherige Beobachtungsstoff, so weit er sich nicht bloss auf unzusammenhängende Bruchstücke ungleichartiger Natur beschränkt, hat die wichtigen frühmittelalterlichen Neumationen fast gar nicht berücksichtigt. Es ist daher eine der ersten Pflichten, eine genügende Anzahl von Neumendenkmälern von grösserer Ausdehnung gerade aus dem frühen Mittelalter vollinhaltlich zusammenzubringen, um auf Grund einer streng philologischen Analyse derselben eine neue und unabhängige Kritik der Neumenschriften zu beginnen.

Von diesen Überzeugungen ausgehend, will ich versuchen, die Vorgeschichte der Neumenschriften zu erörtern, um einen möglichst klaren Überblick über ihre ursprünglichen Zwecke und ihr primitives Wesen zu gewinnen und damit vielleicht der Forschung eine Grundlage zu sichern, die die heutige Wissenschaft von den Äusserungen der mittelalterlichen Theoretiker unabhängig macht. Die auf solche Weise gewonnenen Anschauungen werden wir sodann an der Hand frühmittelalterlicher Denkmäler der Tonkunst weiter verfolgen und damit der Entzifferung der abendländischen Neumen eine feste Grundlage zu verschaffen versuchen, soweit bescheidene Kräfte dies vermögen.

Zweites Kapitel.

Der Ursprung der Neumen aus der Cheironomie.

Um das Geheimniss, das wir die Entzifferung der mittelalterlichen Tonschriften umhüllen sehen, zu lösen und uns die ungeheure Masse von Schöpfungen einer fast jahrtausendelang gepriesenen Musik zugänglich zu machen, gälte es — wie wir schon andeuteten — in erster Linie zu erfahren, zu welchem Zwecke diese Neumenzeichen denn eigentlich erfunden sind, wenn sie doch nicht im Stande waren, Töne zu versinnbildlichen? Warum, so fragt man sich mit Recht, griff das Mittelalter zu einem so unsicheren Mittel, seine Melodien festzuhalten, da es in den Notenzeichen des griechischen Alterthums — die ihm doch wohlbekannt waren — eine weit brauchbarere Tonschrift zur Verfügung hatte? Man schreibt die Erfindung, oder wenigstens die Einführung der Neumen Männern zu, deren Absicht es war, in ihnen die Normen des liturgischen Gesanges ihrer Kirche für alle Zeiten fest und sicher niederzulegen. Waren sie, deren Geist und Scharfsinn uns die Geschichte hat hochschätzen gelehrt, denn blind, dass sie durch Mittel von solcher Unfähigkeit ihre grossen Ziele erreichen zu können glaubten? Es wäre wunderbar, wenn jene Zeiten, in denen die so scharf bestimmte Tonschrift des griechischen Alterthumes noch völlig bekannt war, an deren Stelle eine so unvollkommene und ihr fast in jeder Hinsicht nachstehende gesetzt hätten, und zwar bei einem Werke, das sie über alles hochachteten. Dieser Widerspruch ist vielleicht das grösste Räthsel an dem Geheimnisse. Bleibt er bestehen, so haben wir, selbst wenn die geschichtliche Entwicklung jener Tonschriften uns noch so klar vor Augen tritt, doch wenig erreicht. Denn die klarste Einsicht in das Wesen eines Dinges ist die Erkenntniss seines Zweckes. Geschichtlich stellt sich der Zweck einer Sache dar als ein Werden, als ihr Ursprung; aber über ihn berichtet keiner von den vielen Musikschriftstellern derjenigen Zeiten, in denen die Neumen entstanden sein sollen.

Man kann versucht sein, hierin den Beweis zu erblicken, dass die Neumen schon lange vorhanden waren, ehe sie zur allgemeinen Verwendung gelangten, dass also ihr Ursprung in Zeiten hineinreicht, von denen die ersten praktischen Neumatoren als längst vergangenen nichts mehr zu berichten wussten. Geschieht es doch häufig, dass ein später allgemeiner Gebrauch von grösster Ausdehnung sich allmählich im Dunkel der Praxis herانبildet und heranwächst, bis er plötzlich als ein mächtiger Faktor allen fühlbar und ersichtlich in den Erscheinungskreis des Geisteslebens hereintritt. Schwer, oft genug geradezu unmöglich ist es dann zu sagen, wie er entstand, woher er kam; und das umsomehr, als eine solche plötzlich vollendete Thatsache den Zeitgenossen selbst viel zu real, viel zu handgreiflich erscheint, als dass sie sich gemüssigt sähen, über ihre Entstehung

erst noch lange nachzugrübeln. Anfangs wird die Tragweite einer neuen Erfindung zumeist wenig verstanden; und hat sich das Neue eingebürgert, so hat man genug zu thun, um es immer brauchbarer auszugestalten. Ist schliesslich die letzte Feile angelegt worden, so ist auch die ursprüngliche Neuheit schon lange dahin, und der Gebrauch ist so alltäglich und so allgemein, dass man seinen Ursprung längst vergass.

So mag es wohl auch mit den Neumen geschehen sein. Wir sehen im 5.—7. Jahrhundert allerwärts, bei Juden, Griechen, Römern, Germanen, Slaven, in Europa und ausserhalb Europas — fast in der ganzen gebildeten Welt von damals — das Streben auftauchen, die kirchlichen Vortragsbücher mit Neumenzeichen auszustatten. Aber Niemand scheint es der Mühe für werth gehalten zu haben — weder mit direkten Erklärungen, noch auch nur durch nebenhin geworfene Andeutungen — uns zu sagen, was sie bedeuten, wie sie heissen, woher sie stammen. Erst nach Jahrhunderten unausgesetzten Gebrauches, durch den sich die neue Zeichenschrift offenbar weiterentwickeln, ausfeilen, vervollkommen musste, erfahren wir allmählich etwas Näheres über sie; und das sind — Klagen über ihre Unbrauchbarkeit als Tonschrift.

Hier dürfen wir einen ersten Schluss ziehen. Wenn im 10. und 11. Jahrhundert diese Neumen als Tonschrift trotz jahrhundertelangen Gebrauches immer noch nicht brauchbar genug waren, und man in diesen Zeiten auf alle möglichen Mittel verfiel, sie verwendbarer zu machen, so liegt die Folgerung nahe, dass sie bis dahin überhaupt noch keine vollgiltigen Tonzeichen waren, wahrscheinlich zuerst gar nicht als solche gelten sollten und sich erst im späteren Verlaufe der Zeiten zu Tonzeichen herausbildeten. Ihre ursprüngliche Absicht war also vermuthlich nicht eine rein musikalische: die ältesten Neumenschriften wollten keine blossen musikalischen Noten sein. Dieser Zweck war anfänglich vielleicht ein ganz nebensächlicher, den erst die späteren Zeiten zum Hauptzwecke erhoben. Ihre Eigenschaften mochten zwar solche sein, dass sie das Zeichensystem der Neumen befähigten, sich später in eine reine Tonschrift umzugestalten; aber ihre Bestimmung war ursprünglich offenbar eine andere.

Welcher Art die eigentliche Natur der ältesten Neumationen war, ist freilich nicht leicht zu sagen. Der Forscher hat hier mit ähnlichen und nicht geringeren Schwierigkeiten zu kämpfen, als etwa der Entzifferer von Denkmälern einer unbekannten Sprache. Beide Gegenstände der Untersuchung, die Neumen ebensowohl wie derartige Inschriften, bieten nichts dar, als eine bunt zusammengestellte Reihe schriftlicher Symbole, für deren Bedeutung jeder Anhalt zu fehlen scheint. Mit blossen Vermuthungen und probirenden Auslegungen, seien sie noch so überredend, ist bei solchen Untersuchungen wenig gethan. Mit den beliebten Neumentabellen, die viele Musikschriftsteller als Schlüssel anbieten, ist noch nirgends die Gewährleistung verbunden gewesen, dass sie die richtigen sind. Und doch ist solche Bürgschaft unerlässlich. Denn die Entwicklung so allgemeiner Gebräuche geht ihren eigenen und oft genug höchst wundersamen Gang. Sie knüpft zuweilen an Ausgangspunkte an, die mit den Zielen vollendeter Entwicklung anscheinend nichts gemein haben, ja vielleicht ihnen gerade entgegengesetzt sind. Nur positive geschichtliche Belege vermögen hier zu fördern, und solche stehen, wie gesagt, in einer ohne weiteres brauchbaren Form nur in bedauerlich geringer Anzahl zu Gebote. Doch hinterlässt jeder geschichtliche Vorgang seine Spuren, sie sind nur oft so verwischt oder umhüllt, dass man sie sozusagen mit Hacke und Grabscheit blosslegen und, mit Glas und Sonde in

der Hand, mühsam betrachten muss. Solch mühselige Arbeit, Notiz auf Notiz zusammenzutragen, zu sichten und untereinander zu vergleichen, um durch Kritik und Schlussverknüpfung die fehlenden geschichtlichen Zeugnisse zu ersetzen, muss einmal gemacht werden, da ohne diese unser Ziel nicht nur niemals erreicht werden kann, sondern vielmehr bei dem Anwachsen unrichtiger Behauptungen und unbewiesener Vermuthungen unausbleiblich in immer weitere Ferne gerückt wird. —

Dem Worte Neuma ist der griechische Ursprung zu keiner Zeit aberkannt worden. Seine Bedeutung ist der Wink, die Geberde (*τὸ νεῦμα*, lateinisch *numen*, *nutus*, vom Stammverb *νεύειν*, lateinisch *nuere*, nicken, winken).

In dem Sinne von in Geberden sprechen gebraucht z. B. Thukydides die Redenart *νεύματι χρῆσθαι*. Plutarch stellt Geberde, Flüstern und Lächeln zusammen. Photius umschreibt das Wort durch *βουλήματα* d. i. Willensäusserungen. So winkt oder nickt man besonders beim stummen Befehl. Denn was man in Worten nicht ausdrücken kann oder will, wie blosser Willens- oder Gefühlsäusserungen, der Freude, der Furcht u. dgl., das deutet man durch Geberden der Hände, des Gesichtes oder der ganzen Körperhaltung aus. In diesem Sinne gebraucht es noch im 11. Jahrhundert besonders Notker der Deutsche, der Mönch von St. Gallen. Oefters begegnet man bei ihm der Redensart: „Freude zeigen mit Neumen, wo wir es mit Worten nicht können.“¹⁾ So ist die Bedeutung des Wortes über ein Jahrtausend lang gleich geblieben; ja noch heute versteht man darunter im Spanischen „eine Aeusserung des Willens oder Gedankens sowohl durch die Stimme als durch Zeichen, in denen man mehr die äusseren Bewegungen darstellt, als dass man Worte oder Töne gebraucht.“²⁾

Die Geberde oder das einzelne Neuma bildet also das Grundelement für die Mimik, eine Kunst, die von den alten Griechen zur Musik im weiteren Sinne gerechnet wurde und sich allerwärts am liebsten der Kunst der Töne zugesellt. Da das Grundelement der Musik der Klang oder einzelne Ton ist, so entspricht naturgemäss jeder einzelnen Tonbewegung eine Einzelneume, welche beide miteinander verbunden sind, sobald Mimik und Musik miteinander zum Tanze verschmelzen. Wie gross die innere Verwandtschaft zwischen Ton und Geberde (Neuma), d. h. zwischen hörbarer und sichtbarer Bewegung des Menschen ist, wissen wir ja aus täglicher Erfahrung. Es ist bekannt, dass sich die Geberden zum Rhythmus der Musik und zum Tonfall der Singstimme wie von selbst einzustellen pflegen. Daraus ergiebt sich der Tanz. Den alten Griechen galt dieser nicht bloss als Leibesübung hoch, sondern er war ihnen — wie vielen Völkern namentlich im Süden noch heute — auch eine Art stummer Sprache. Mit solcher Art der Tanzübung haben die modern-europäischen Rundtänze nur wenig zu thun, wohl aber die pantomimischen Tänze der Südländer, wie beispielsweise die Tarantella der Italiener. Es kommt auf den guten Willen des Ausübenden an, dem Tanze alles Frivole oder Übermüthige zu benehmen, was wir mit seinem Begriffe verbinden. In der That war daher bei den Griechen der Tanz ein Theil des Gottesdienstes, und die ältesten Christengemeinden besonders des Orientes nahmen, auch hierin den Hellenen nachahmend, den

¹⁾ Graff, Althochdeutscher Sprachschatz, Berlin 1836. Bd. II. S. 1089 f., z. B. Psalm 91, 4: daz ist keliudot, daz man frewi mit niumon ouget ane wort, oder Ps. 94, 1: ougen frewi mit niumon daz wir mit Worten ne mugin.

²⁾ Diccionario nacional von Don Ramon Joaquin Dominguez, Madrid 1851: Neuma = Espression de la voluntad ó del pensamiento, hecha con voces y signos, y en la cual indican mas los movimientos exteriores, que las palabras ó voces que se usan. Vergl. C. F. Franceson, Nuevo Dizionario de las lenguas española, usw. Leipzig (Fleischer).

Tanz ebenfalls in ihren Gottesdienst mit auf.¹⁾ Hat doch unser kirchlicher „Choral“ (cantus choralis) seinen Ursprung im *χορός*, chorus der Alten. Der ältesten Kirche mochte wohl der vor der Bundeslade tanzende König David für solchen Reigen die Rechtfertigung abgeben. Einige Sekten, wie die Meletianer und Essäer benützten den Tanz sogar als wesentliches Element ihrer Liturgie. Die Schilderung Philos von dem gottesdienstlichen Tanz der Essäer führt uns das Bild eines solchen lebhaft vor Augen. Es war ein Marschiren *κατὰ ζυγόν* und *κατὰ στοιχεῖον*, ein Hände-Aufheben, ein Stellung-Nehmen u. dgl. nach dem Takte der Musik, ähnlich, wenn nicht ganz ebenso wie im Chore des griechischen Schauspielles. Und wie bei ihnen, so bei den Christen, das sagen Philo und Eusebius ausdrücklich. Man erfährt ja zur Genüge aus den Klagen und Verboten der Kirchenväter und der Synoden, wie sehr die liturgischen Gebräuche der ältesten Christengemeinden an das Theater erinnerten, und immer wieder suchten die Kirchenfürsten alles zu unterdrücken, was dem Theater eigen war, oft genug ohne Erfolg.

Die Ausübung der chorea machte einen Chorführer unerlässlich. Es war naturgemäss der Vorsteher der Gemeinde, der presbyter oder Priester selber. Gegen diesen richteten sich daher die Kirchenverbote in erster Linie; denn immer heisst es ganz insbesondere, der Priester dürfe bei Strafe der Excommunication keine Chöre anführen. Um sich aber mit seinem Chore verständigen zu können, bedurfte der Chorführer gewisser Hilfsmittel. Hierher gehören das Stampfen mit den Füßen und das Zusammenklatschen der Hände, um den Chor im Takte zu erhalten, wie solches das griechische Alterthum anwendete. Andere Völker, wie die Ägypter benützten ausserdem noch Schallwerkzeuge und Klappern, mit deren Geräusch sie den Rhythmus der Musik markirten, ganz besonders aber waren es Glocken und Cymbeln, unter deren Getön man die heiligen Hymnen im Orient sang.

Je künstlicher aber die Chorführungen waren, desto weniger reichten diese einfachen Verständigungsmittel aus. Denn oft artete wohl das Schallen der rhythmischen Skansion in solchen Lärm aus, dass die Melodie der Sänger oder Sanginstrumente übertäubt wurde. An ein gedeihliches und künstlerisches Zusammenwirken des Chores war nicht zu denken, wenn nicht der Chorführer das Ganze durch sichtbare Zeichen zusammenhielt. So bildete sich — und vermuthlich zuerst im Orient — die Kunst aus, durch Bewegungen der Hand (*χείρ*) den Chor recht zu vertheilen und zu lenken (*νέμειν*), oder mit der Hand die Liedweise (*νόμος*) anzudeuten. Das war die Kunst der Cheironomie. Pollux erklärt das Zeitwort *χειρονομέω* als das Bewegen der beiden Hände im Rhythmus²⁾ und Cyrill. Lexic. umschreibt *χειρονομία* mit *κίνησις, γυμνασία χειρῶν* d. h. mit „Bewegung und Gymnastik der Hände“ (manuum certa cum lege motus, lex gestus). Verwandt muss danach die Cheironomie mit dem Tanze sein, wie denn auch Einige die griechische Bezeichnung für Tanz *ὄρχησις* (woher unser „Orchester“) aus *τὸ ὁρᾶν τὰς χεῖρας* ableiten wollten. Wir werden nicht fehl gehen, wenn wir den Ursprung der Cheironomie als einen „Tanz der Hände“ ansehen.

¹⁾ Plato sagt, De legibus lib. II, 6: Der Chor sei den Göttern geweiht, und Clemens Alexandrinus schreibt: Daher erheben wir Haupt und Hände zum Himmel und regen die Füße *κατὰ τὴν τελευταίαν τῆς εὐχῆς συνεκφώνησιν*. Vgl. auch Gerbert, De cantu. Bd. II. S. 102.

²⁾ Pollux 2, 152. *χειρονομέω* = *ταῖν χειρῶν ἐν ὀνόμῳ κινεῖσθαι*.

Jede einzelne Handbewegung war ein Neuma, ein Wink, eine Geberde, der zu gleicher Zeit eine Körperbewegung des Chores und eine Tonbewegung der Musik entsprach. In der Cheironomie haben wir es also mit einer musikalischen Geberdensprache zu thun, deren Einzel-Elemente „Neumen“ heissen.

Die Cheironomie war schon im ausgehenden Alterthume eine für sich zu erlernende und völlig ausgebildete Kunst. Obgleich nicht ohne Zusammenhang mit dem Tanze, setzte die Kenntniss der Cheironomie doch die Ausübung des Tanzes selbst nicht voraus.

So sagt Xenophon von Jemandem: „Als ich nach Hause zurückkehrte, tanzte ich zwar nicht, denn das hatte ich nie gelernt; aber ich cheironomirte, denn das verstand ich“. ¹⁾ Die Cheironomie stand ihrem äusseren Wesen nach in der Mitte zwischen der Kunst des Fechtens und der des Tanzens, aber mit grösserer Hinneigung zur ersteren. ²⁾ Wie sehr sie sich dennoch dem Tanze gegenüber unabhängig oder wenigstens selbständig verhielt, beweist der Umstand, dass Herodot sogar von einem Cheironomiren mit den Füßen redet. ³⁾ Wenn also die Cheironomie mit der Pyrrhiche, dem Schwertertanz der Spartiaten zusammengestellt wird ⁴⁾, und Xenophon erzählt, dass einmal ein Jüngling bei Ausübung derselben tödtlich verwundet von seinen Genossen weggetragen werden musste ⁵⁾, so darf man, angesichts der ausdrücklichen Erklärung des Antyllus, die Cheironomie weder mit dem Tanz noch mit dem Fechten gleichstellen. Sie war eine selbständige Kunst, die sich oft mit der einen oder anderen der letztgenannten Künste oder auch mit beiden verband, aber für sich gelehrt wurde. Sie galt als höchst nützliches Mittel der Kindererziehung. Die alten Lacedämonier übten sie tagtäglich; Socrates billigte sie, Plato hielt ihre Ausübung für eine Bürgertugend, und Chrysippus schrieb sie für die Kindererziehung ausdrücklich vor. Vielleicht zeugt es für die Vielseitigkeit dieser Kunst, dass sie selbst im Kriege Verwendung fand. Die Annahme, dass die kriegerische Art der Cheironomie eine Geberdensprache war, bei der man sich, etwa durch verschiedene Bewegungen mit den Schwertern, gegenseitig trotz des Schlachtengetöses verständigen könnte, hat einige Wahrscheinlichkeit für sich.

Wie dem auch sei, — dass die Cheironomie ein Mittel gegenseitiger Verständigung durch Geberden war, steht aus dem Gebrauche des Wortes *χειρονομέω* für „reden, sich einander verständigen“, sowie aus seiner öfteren Verbindung mit *ρεύειν* „sich zuwinken“ unwiderleglich fest. Wenn ihre Verbindung mit der Musik für die ältesten Zeiten auch keine ausschliessliche war, so bezeugt doch die Allgemeinbedeutung des *χειρονομέω* als *concinno gestu manus motito* oder, wie Pollux sagt, als „die Hände im Rhythmus bewegen“ die Wahlverwandtschaft der Cheironomie zur Musik.

Schon Plato nannte die Musik ausdrücklich „die Kunst, durch die wir die in Chören Singenden zu lenken lernen“. ⁶⁾ Es scheint sich mit der Zeit diese Kunst, die Musik-Aufführungen zu lenken, allmählich zu einer Art des Musikdirigirens herausgebildet zu haben. Lucian (um 160 n. Chr.) spricht von einer Geberdensprache zum Gesange ⁷⁾, und Aristaenetos (um 500 n. Chr.) schildert sogar, wie eine Lehrerin die im Ton ab-

¹⁾ Sympos. 2, 19: καὶ αὐτὸς ἐλθὼν οἴκαδε ὠρχούμενην μὲν οὐ· οὐ γὰρ πώποτε τοῦτ' ἔμαθον· ἐχειρονόμουν δέ· ταῦτα γὰρ ἠπιστάμην.

²⁾ Antyllus Oribasii p. 121 Matth.: Ὁρχήσεως καὶ σκιομαχίας μεταξὺ χειρονομία ἐστὶ, μᾶλλον μὲν ἔχεται σκιομαχίας. Vgl. Juvenal, Satir. 5, 121: Saltantem spectas et cheironomovnta volanti cultello.

³⁾ τοῖς ποσὶν (σκέλεσιν) ἐχειρονόμησε.

⁴⁾ Z. B. Plutarch, Mor. p. 997 C.: Μὴ πυροίχαις χαίρειν μηδὲ χειρονομία.

⁵⁾ Anab. 6.

⁶⁾ Theages, Cap. IV. 123 E.

⁷⁾ Nero, cap. 6. καὶ τὸ νεῦμα ἐξομοιωσαὶ τοῖς μέλεσιν.

weichende, disharmonirende Schülerin anblickt und zur Melodie wieder richtig zurückführt, indem sie die Tonart cheironomirt.¹⁾

Man vergleiche hier auch das, was die Lateiner „stumme Musik“ (*musica muta*) nannten. Pancirollus sagt, diese Art Musik hiesse deshalb die stumme, weil sie, ausser durch den Klang der Wasserorgel allein durch die Geberden der Hände, des Gesichtes, der Füsse ausgeübt würde²⁾. Man habe sie sehr wohl verstanden und das Volk ergötzte sich sehr daran in den Zwischenaktsspielen (*actibus intermediis*) auf der Bühne. Die Künstler dieser stummen Musik hiessen Mimen oder Pantomimen. Cassiodor schreibt davon an Albinus:³⁾ „diesen Theil der Musik nannten die Alten stumme Musik. Sie macht das, was durch Sprache oder Schrift kaum besser ausgedrückt werden könnte, durch einige Gesten verständlich.“ Also auch hier, in der Pantomime, erscheint die Cheironomie als eine Abart der Musik. Liest man den Bericht des Livius (VII, 2) über das Auftreten des ersten Pantomimen Livius Andronicus, der einen Sängerknaben vor den Flötenspieler stellte, um nun seinerseits zu dieser Musik nur zu agiren; so wird man den Schluss dieses Berichtes nach allem bisher Gesagten vielleicht auch zu Gunsten der Cheironomie bei den Italischen Völkern deuten können: *Inde ad manum cantari histrionibus coeptum*, d. h. von da an wurde es bei den Schauspielern Gebrauch, nach der Hand (zu ihren Handbewegungen) singen zu lassen, und nur der Dialog wurde von ihnen selbst gesprochen (*diverbiaque tantum ipsorum voci relictas*). Indessen scheint die Cheironomie, wenn man sie den Lateinern des Alterthums überhaupt zuerkennen will, nur ein sekundäres Element gewesen zu sein und eine andere, nicht ausschliesslich musikalische Rolle gespielt zu haben.

Im Mittelalter hat sich die Cheironomie nicht verloren; doch finden wir ihre Spuren scheinbar nur vereinzelt, und am unzweideutigsten im Orient besonders bei den Juden wieder. Dass die Cheironomie ihnen bekannt und in den Synagogen geübt wurde, ist für uns sehr wichtig, im Talmud bezeugt zu sehen.⁴⁾ Raschi sagt in seiner Erklärung der betreffenden Talmudstelle, dass er solche Cheironomie bei den Lehrern, die aus dem Lande Israel kamen, selbst noch gesehen hätte, und nach Eben Sappir war die Cheironomie zu seiner Zeit noch bei den Juden in Yemen in Übung.

Auch Samuel Arcuvolti spricht des öfteren von der Cheironomie der Hebräer. So in Arugas habbósem (cap 27 im Anfang): Die Accente tragen viel zum Verständniss des Textes bei, indem sie die zu besprechenden Dinge loco nutuum, gestuum, et vocis elevationis aut depressionis, quae observari solent in viva voce in's Herz des Lesers schreiben. Ferner cap 31: Verum alio respectu sermo vivus latior est quam scriptura: quia sermo ore prolatus adjuvari potest a loquente nutibus ac gestibus variis, oculis potest annuere, digitis ostendere et alios motus exercere, ad significandam homini mentem suam, . . . scriptura autem non potest tam plenum edere sermonem sicut oratio viva per motus huiusmodi. Veruntamen ad supplendum hunc defectum, in scriptura adsunt accentus cum modulationibus et proprietatibus suis, qui dant intelligentiam absentibus, ut actiones et gestus praesentibus in oratione viva. Nam ad hoc etiam respiciunt accentus (Buxtorf).

¹⁾ Epistolae, 1, 10: Ἡ διδάσκαλος ἐπέβλεπε τὴν ἐπιδουσαν καὶ εἰς τὸ μέλος ἰκανῶς ἐνεβίβαζε χειρονομίᾳ τὸν τρόπον.

²⁾ lib I. rerum memorabilium: quod aquae sono, solis manuum, vultus, pedum gestibus exercebatur.

³⁾ Istam musicae partem veteres appellaverunt mutam: quae quibusdam gestibus facit intelligi, quod lingua aut scriptura melius exprimi haud posset.

⁴⁾ Berachoth 62a hat die wichtige Stelle: מראה בימין טעמי תורה

Beispiele jüdischer Cheironomie-Zeichen sollen sich nach Wickes¹⁾ im Manuel du Lecteur, einem hebräischen grammatikalischen Compendium,²⁾ sowie in der grammatikalischen Abhandlung über die Accente, Dikduke hat'amim³⁾ angegeben finden. Ich kann die Angabe nicht bestätigen. In letzterem Werke fand ich keine derartigen Zeichen, und das erstere Werk ist mir nicht zu Gesicht gekommen, auch die Berliner Kgl. Bibliothek besitzt es nicht.

Also auch bei den Juden wurde die Kantillation der verschiedenen Accente vermittelst Schwenkungen der Hand gelehrt.⁴⁾ Dass diese Handbewegungen die Formen der Accente selbst darstellten, geht aus der Angabe Ben Aschers⁵⁾ hervor, nach welcher z. B. das Zeichen Schalscheleth, ein Zickzackzeichen ז , das einen Triller andeutet, durch eine zitternde Bewegung der Hand hervorgebracht wurde. Die jüdische Cheironomie diente besonders beim Unterrichte im Singen, der bis zur Einführung der Charaktere in die Schrift nur mündlich ertheilt wurde. Aber auch nachdem schien der mündliche Unterricht in Musik den Hebräern unersetzlich und unerlässlich. Man bedurfte des mündlichen Unterrichts umso mehr, als eine ausreichende schriftliche Darstellung des ganzen Accentuations-Systemes sicherlich seine grossen Schwierigkeiten bot. Daher kam es, dass die mündliche Überlieferung schliesslich doch stets die Hauptsache geblieben ist, der wir denn auch die Erhaltung der alten Melodien zu verdanken haben.

Die Recitation, der richtige Vortrag der heiligen Schriften, beruhte nicht bloss auf Wiedergabe gewisser Melodien, sondern ebenso sehr auf einer verständnissvollen, logischen Gliederung und Verknüpfung der Textesworte, die wieder ihrerseits ein eingehendes Studium der heiligen Schriften voraussetzte. Die sich dadurch ergebende Cantillation, jener Zugesang, der sich bei den südlichen Völkern überhaupt weit mehr bemerklich macht, als bei den Nordländern, wird nun im Talmud bezeichnet als נְעִימָה neima, d. i. Melodie.⁶⁾ Dass dieses Wort völlig das griechisch-lateinische *νεῦμα*, *neuma* ist, könnte als Zufall erscheinen, wenn die Annahme eines solchen nicht schon dadurch ausgeschlossen wäre, dass wir das Wort als ein organisch-indogermanisches bzw. -griechisches nachgewiesen haben, während das hebräische Wort *neima* in dieser Bedeutung sich nicht ebenso als der hebräischen Sprache organisch und ursprünglich zugehörig erweisen lässt. Dasselbe Wort heisst im Hebräischen „die Süssigkeit“, das ist eine Bedeutung, die sich doch nur mit einem grossen Zwange, allfällig aber erst auf dem Wege der Sinnesübertragung, mit „Tonzeichen“ zusammenbringen lässt. Der Ausdruck Süssigkeit des Gesanges, oder auch süsse Melodie, die in den jüngsten Schriften des alten Testa-

¹⁾ Hebrew Accentuation, London 1881, Chap. 1.

²⁾ Nach einer Oxforder Handschrift hrsg. von J. Derenbourg, Paris 1871.

³⁾ Hrsg. von S. Baer und H. L. Strack, Leipzig 1879. Diese Grammatik der Accente stammt aus dem 10. Jahrhundert.

⁴⁾ Dikduke S. 18. Vgl. Thorath emeth S. 4 (Note) und Reise Pethachjah's (Ausz. Fürth 1844) S. 47.

⁵⁾ Dikduke hateamim S. 17 f.

⁶⁾ Die Accente selbst hiessen ursprünglich טַעֲמִים *teamim*, später hiess der Accentus d. h. die Kantillation beim Rezitiren sowohl, als die Zeichen selbst נִינּוֹת *neginoth* d. i. (Noten für) Seiteninstrumente. Die letztere Bezeichnung, von den arabischen Juden eingeführt, ward später Name der Musiknoten überhaupt.

menten, besonders bei Jesus Sirach¹⁾ häufiger vorkommt, ist begreiflich; wie aber Tonzeichen dazu kommen sollen, Süßigkeit genannt zu werden, ist trotz der Erklärungen der späteren Grammatiker nicht recht einzusehen. Die letzteren sind immer mehr oder weniger erzwungen und zeugen nur dafür, dass man für den Ausdruck eben einer Erklärung bedurfte. Die häufigste ist die, dass man die Melodie wegen ihrer Lieblichkeit und ihres süßen Wohllautes willen *Neima* nannte, eine Bezeichnung, die sich dann auf ihre Tonzeichen übertragen hätte.

So sagt Ephodeus²⁾: *Invenit (Esdras) quoque accentus, qui magnam conciliant lectioni suavitatem, primo ut vel ob hanc suavitatem musicam, voluptatem ac desiderium legendi in cordibus hominum excitaret, deinde ut lectio Biblica tanto firmitus inhaereret et permaneret in memoria lectorum.* Ähnlich erklärt Samuel Arcuvolti: *modum nempe modulandi, qui eis attribuitur ad reddendam orationem suavem et decentem respirationem unicuique sententiae; und an anderer Stelle: Principio dico, quod accentus etiam multum lucis et splendoris conferant dictionibus . . . ad docendum nos tonum et pronuntiationem, cuius suavitate et amoenitate excitatur anima.* Schliesslich sagt ein rabbinisches Sprüchwort: *Quicumque legit scripturam sine suavi (נעמה) modulatione et mischnam sine cantu, de eo scriptura dicit: ecce dedi ipsis statuta non bona.* Das Unvermögen, den Ausdruck ungezwungen aus der hebräischen Sprache zu erklären, hat offenbar seine Ersetzung durch andere Wörter, durch *teamim* und *neginoth* veranlasst. Aber ein merkwürdiger Vorgang ist es, dass das griechische Wort *neuma*, zu den Hebräern übergegangen, hier schliesslich nicht mehr verstanden und mit dem hebräischen *neima* = Süßigkeit identifiziert, unter dieser letzteren Bedeutung wieder in das Griechische zurückübersetzt worden ist. Es geschah das zur Zeit der hebräischen Grammatiker. Denn höchst wahrscheinlich ist es dem Einfluss des Hebräischen zuzuschreiben, dass die mittelalterlichen Griechen die Süßigkeit des Gesanges als *terminus technicus* gebrauchen und dass der „honigtriefende Liederdichter“ geradezu zum Titel wird für die christlichen Meloden.³⁾ Aber es mag da wohl der Anklang von *μέλος* „das Lied“ zu *μέλι* „der Honig“ mit hineinspielen.⁴⁾ Wunderbar bleibt ja freilich die Parallele, die sich bei mehreren Völkern vorfindet, zwischen dem sprachlichen Laut der Wörter für „Tonzeichen“ und „Süßigkeit“ hier wie dort.

Dass die Cheironomie auch bei den Indern als rein musikalisches Hilfsmittel schon im frühen Alterthume üblich war, soll im vierten Kapitel ausführlich dargelegt werden. Wichtig ist, schon hier zu betonen, dass sich im Alterthume bei den Griechen die Chei-

¹⁾ Sirach 47, 11: Er stiftete Sänger bei dem Altar und liess sie seine süßen Lieder singen. 50, 20: Und die Sänger lobten ihn mit Psalmen, und das ganze Haus erscholl von dem süßen Getöse.

²⁾ Grammatik cap. VII. s. Buxtorf *Tractatus de Punctorum etc. origine.* Basil. 1648 S. 249 f., dem obige Übersetzung entnommen ist.

³⁾ So wird bes. Ambrosius „mellifluus“ genannt, und noch Franchinus Gafurius nennt den Ambrosianischen Gesang (*Musica practica* 1496. I, 7) *perdulcis* und *suavis*. Auf Ambrosius geht auch das Distichon des Bischofs Ennodius von Pavia im 5. Jahrhundert:

*Qualis in Hyblaeis Ambrosius eminet hymnis,
Quos positos cunis significastis apes.*

Ähnlich heisst es auch von Johannes Damascenus in den *Menaeen* ad IV Decembris: *Suavi Joannes terram ubi implevit sono, Pergit novos daturus in caelis modos; und in verschiedenen Troparien heisst es von ihm: Sapientem cantorem canticis verborum concinamus, dulcem hymnographum etc.* Cosmas Maiumensis sagt von den Gesängen des Damasceners: *iste vir ingeniosissimus, qui omnino spiravit illam suavem modulationem musicam etc.*

⁴⁾ Häufig findet man *mellus* für *μέλος* und *mellicus* statt *melodicus*, als wenn *mel* das Stammwort wäre, besonders im 8. Jahrh. Das braucht also, wie man sieht, kein Missverständniss zu sein, wie Mone, *Latein. u. griech. Messen*, Frkft. a. M. 1850 S. 44 meint, sondern hat gewisse innere Gründe, die auf das besprochene Verhältniss von *neima* und *μέλος* zu den ähnlichen Wörtern *neima* und *μέλι* „Süßigkeit“ zurückdeuten. Denn schon bei den alten Griechen (Pind. Ol. 11, 97 z. B.) findet sich die *ἀδνεπής τε λύρα γλυκὺς ἰαυλός*.

ronomie nur in spärlichen Andeutungen bemerklich macht, noch spärlicher aber bei den Römern auftritt. Erst im ausgehenden Alterthum werden die Spuren deutlicher, und — vor allem — erst dann und im beginnenden Mittelalter tritt die Cheironomie in klarere Beziehung zur Musik. Somit scheint alles darauf hinzuweisen, dass die Urheimath der Cheironomie und ihrer Zeichen, der Neumen, der Orient ist.

Im Mittelalter sehen wir nun auf dem Vehikel des Christenthums die Cheironomie allerorts in Europa auftauchen.

Den ersten sicheren Beweis hierfür bildet die Tabelle der Cheironomie-Zeichen, die wir nebst den Tonzeichen der mittelalterlichen griechischen Kirche in einem Traktate, angeblich des Johannes von Damascus aus dem 8. Jahrhundert, finden. Die älteste Handschrift dieser Abhandlung befindet sich in der Universitätsbibliothek zu Messina, und stammt aus dem berühmten Kloster San Salvatore in der Nähe Messinas. Kircher hat davon einen wenig kritischen Auszug seiner Musurgia 1650 einverleibt. In Gerbert's De cantu et musica sacra findet sich aus einer anderen Handschrift sogar ein Facsimile des Traktates. Hier werden nun die *σημάδια τῆς ψαλμωτικῆς τέχνης* eingetheilt in Zeichen der Akoluthie und der Cheironomie; es sind nicht weniger als 38 sogenannte grosse Zeichen, von denen wiederum die grossen Hypostasen nur für die Cheironomie berechnet sind. Viele Zeichenformen davon sind so verwickelt, wie es die Buchstaben eines Alphabetes kaum sein können, und man wird leicht versucht, die Entstehung dieser cheironomischen Zeichen aus irgend einem Schriftalphabeten herleiten zu wollen. Indessen haben manigfache von mir diesbezüglich angestellte Vergleiche mit den Schriftcharakteren der semitischen wie indogermanischen Völker ein negatives Ergebniss gehabt. Aber aus dem Umstande, dass genannte Abhandlung die Zeichen der Cheironomie gar nicht für nöthig hält zu erklären, lässt sich erkennen, dass man — wenigstens zur Zeit des Johannes Damascenus — sehr wohl wusste, was Cheironomie war.

Wir wissen nunmehr, dass diese Zeichen oder „Neumen“ als *σημάδια χειρονομίας* von dem Chorführer mit der Hand in die Luft geschlagen wurden. In Anbetracht der Schwierigkeiten, so verwickelten, flüchtigen Bewegungen mit den Augen zu folgen und sie schnell und sicher aufzufassen, würden wir an eine schier unmögliche Fähigkeit der mittelalterlichen Sängerschöre im Erkennen von Handbewegungen ihres Chorführers glauben müssen, wenn wir nicht genügende Beweise dafür hätten, dass die angeblich durch Johannes Damascenus erfundenen Cheironomie-Zeichen ursprünglich um ein sehr beträchtliches einfacher waren, als sie uns überliefert worden sind. Johannes Damascenus hat diese Zeichen nicht erfunden. Er schreibt vielmehr selbst deren Erfindung dem Ptolemaeus zu. War er der erste, der sie aufschrieb, so konnten sie im Laufe der Jahrhunderte sehr wohl die complicirten Formen annehmen, die schliesslich auf uns gekommen sind. Dem mit dem Eintritt der Zeichen in die Schrift fiel das für die bewegten Zeichen unerlässliche Erforderniss der möglichsten Einfachheit weg. Solange sie aber als Handbewegungen verwendet wurden, die augenblicklich und unmittelbar mit den Augen aufgefasst werden sollten, mussten diese Zeichen so knapp und einfach sein, als nur irgend möglich. Der Verlauf unserer Untersuchung soll die Richtigkeit dieser Folgerung erhärten.

Es ist nun klar, dass der Gebrauch der cheironomischen Zeichen als Schriftzeichen ihren Gebrauch als bewegte Zeichen, d. h. als Cheironomie in ihrer ursprünglichen Hand-

habung nicht aufhob. Die alte Cheironomie blieb ruhig bestehen, unbekümmert darum, dass und wie ihre eigenen Zeichen in eine andere Sphäre übertragen wurden. Die in die Schrift übergetretenen cheironomischen Zeichen hatten keinen Einfluss auf die praktische Cheironomie, von welcher, als ihrer Mutter, sie sich losgelöst hatten. Mit dem Eintritt der cheironomischen Zeichen in die Schrift war eine tiefgehende Spaltung in der Entwicklung der Zeichenformen vollendet; denn anders mussten sich die bewegten, anders die schriftlich fixierten Zeichen entwickeln.

Es mag wohl ein Nachhall des Singens nach den Zeichen der Cheironomie sein, wenn die Griechen noch im 17. Jahrhundert sich der geschriebenen Notenbücher nur wenig bedienten, obwohl sie solche besaßen.¹⁾ Genau so dürfen noch heute die Brahminen in Indien den Veda nie aus einem Manuscript lernen, sondern nur aus dem Munde des Lehrers. Diese mündliche Ueberlieferung des Veda halten die Brahmanen auch heute noch für so wichtig, dass sie sagen, der Veda existiere nur im Munde der Brahmanen.²⁾

Durch das ganze Mittelalter hindurch war in der griechischen Kirche die Cheironomie im Gebrauch. Das *Euchologium graecum* von Goar berichtet darüber folgendes.³⁾

Raro e libris in pulpito canunt Graeci rariusque item musices notis exaratis cantum dirigunt et instruunt. Defectibus his consultum satis putaverunt, si minister quivis voce, quae commode a reliquis audiretur, membratim per cola huic et alteri choro e libro suggereret, quicquid occurreret canendum: dum interim cantus notitia et usu magis insignes variis dextrae digitorumque motibus contractione, inflexione, extensione etc. (*χειρονομίαν* vocavit Cedrenus in Theophilo) tanquam signis ad varias voces modulosque exprimendos uterentur.

Selten singen die Griechen aus Büchern auf dem Pulte, und noch seltener dirigieren und lehren sie den Gesang mittelst aufgezeichneter Musik-Noten. Diesen Mängeln glaubten sie genügend Rechnung zu tragen, wenn irgend ein Dienstthuender mit der Stimme so, dass sie bequem von den übrigen gehört werden konnte, abschnittsweise nach der Satzgliederung bald diesem, bald jenem Chore aus dem Buche soufflirte, was alles gerade zu singen war; indessen sie während der Gesänge, die durch Erlernung und Gebrauch mehr bekannt waren, verschiedene Bewegungen der Finger der rechten Hand gebrauchten, um durch Zusammen-drücken, Beugen, Ausstrecken u. s. w. (der Finger), gleichwie mit Zeichen, die verschiedenen Töne und Tonbewegungen auszudrücken. Cheironomie nannte das Cedrenus im Theophilus.

Ich kann nicht umhin, hier auf die wichtige Rolle hinzuweisen, die in der ganzen Musikübung des Mittelalters die Hand gespielt hat. Bekanntlich zählte man die Töne des Tonsystems an den Fingern ab und übte sich — noch im 14. Jahrhundert — solange darin, bis man alte Gesänge von der Hand ablesen und neue an den Fingern komponieren konnte, wie wenn man geschriebene Noten vor sich sähe⁴⁾. So diente die Hand selbst als eine Art Notenschrift. Dass dieser Gebrauch von Guido von Arezzo herrührt, ist schon längst als irrig erwiesen. Ein neuer Beweis dagegen ist die Thatsache, dass kaum

¹⁾ Jacob. Goarus, *Euchologium*, S. 439 bzw. S. 308: Nam libros notis musicis ex aratos inter cantandum rarissime conspiciunt, vel etiam habent Graeci.

²⁾ Martin Haug, *Über das Wesen und den Werth des wedischen Accents*. S. 17.

³⁾ S. 349.

⁴⁾ Ein Johannes des 14. Jahrhunderts (vgl. Gerbert, *De cantu et musica sacra*. Bd. II. S. 46) sagt: In manus etiam articulis modulari sedulus assuescat, ut ea post, quoties voluerit, pro monochordo utatur et in ea cantum probet, corrigat et componat.

zwei Jahrhunderte nach Guido der Gebrauch der Hand in verschiedenen Gegenden ganz entgegengesetzt war.¹⁾

Dass man bei der Musik auf gewisse Handbewegungen einen grossen Werth legte, beweisen auch mehrfache Erklärungen und bildliche Darstellungen des frühen Mittelalters. So schreibt S. Bernhard im 8. Jahrhundert vor: „Als Zeichen (in der Symbolik) für Antiphonar setze das allgemeine Zeichen für „Buch“ voran und beuge den Daumen dazu, wegen der Neumen, die ja ebenso gebeugt sind.“ In ähnlicher Weise wird in einer Prachthandschrift von Psalmen aus dem 10. Jahrhundert²⁾ die *Μελωδία* durch eine Geberde symbolisirt. Neben dem psalterspielenden David ist hier eine Frau abgebildet, die ihre rechte Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger gegen die Brust hält. Auch möge die Parallele zwischen dem deutschen Worte „Weise“ z. B. in Liedweise zum Zeitwort „weisen“ d. i. mit der Hand bezeichnen, nicht unerwähnt bleiben.

Fast jede Gesangsschule des Mittelalters wird mit einem Bilde der sogenannten Guidonischen Hand versehen, und in den seit Erfindung der Buchdruckerkunst häufig werdenden Instrumentenschulen setzt sich dieser Gebrauch fort.

Abermals haben wir nun hier eine indische Praxis als Analogon heranzuziehen. Bei dem Singen des Samaveda wird nämlich Stärke und Schwäche des Tones (Accentus) durch besondere Zeichen ausgedrückt, die durch besondere Fingerbewegungen veranschaulicht werden. So z. B. hat man eine Geste der Hand, wobei man den Daumen der Rechten über die Fingerspitzen in möglichst gerader Linie zieht, und diese Handbewegung wird durch eine Querlinie in der Schrift angedeutet. Ein anderer Accent wird dadurch veranschaulicht, dass der Sänger mit dem Daumen stark drückend über die innere Fläche der Finger der rechten Hand fährt, womit dann eine ungewöhnlich starke Betonung angezeigt werden soll. Noch mehr! Sogar die einzelnen Töne der indischen Tonleiter werden, genau in der Weise der Guidonischen Hand, an den Fingern abgezählt. Jeder Ton hat seine besondere Stelle: wir werden darauf im vierten Kapitel zurückkommen. Diese Action der Hände zur Bezeichnung der Töne heisst „die Laute der Glieder“ (gâtravînâ).³⁾

Bedenkt man die engen Beziehungen, in welche das Alterthum und Mittelalter die Musik zu den mathematischen Wissenschaften und insbesondere auch zur Arithmetik setzten, so wird man den bekannten uralten Gebrauch, an den Fingern auf eine ganz eigenartige systematische von der heutigen völlig verschiedene Weise zu rechnen, auch zum Vergleich mit der cheironomischen Kunst heran ziehen müssen. Es wirkt dabei kaum überraschend, dass sich auch zwischen den Zahlen und den Neumen sprachliche Verwandtschaften aufstellen lassen, wie *numerus*: *νεῦμα*, oder wie *numerus* „die Zahl“ und den „Takt der Musik“, *modus* das „Mass“ und die „Melodie“, *modulari* „abmessen“ und (z. B. bei Virgil mit *carmina*) „singen“ oder (bei Horaz mit *barbiton*) „ein Instrument spielen“ bedeuten. Hierbei kann es denn nach allem bisher Beigebrachten keineswegs gleichgiltig sein, dass auch unsere heutigen Zahlenzeichen indischen Ursprunges sind, ein Umstand, der unsomewhat ins Gewicht fällt, als bisher zwar

¹⁾ Johannes Aegidius, *Ars musica*: Et sicut diversa sunt monochorda, ita diversimode in manu fit usus. Quia quorundam inceptio ab articulis manus fit, quorundam vero fit a superficie, d. h. einige fingen bei den Fingerspitzen, andere bei den Fingerwurzeln zu zählen an. (Vgl. Gerbert, *De cantu* etc. II. 46).

²⁾ Beschrieben bei Montfaucon, *Palaeographia graeca* 1708, S. 10, wo sie bezeichnet wird als Cod. regius no. 1878, enthaltend *Psalmi et cantica scripturae*, Handschrift der Vatican-Bibliothek.

³⁾ Haug a. a. O. S. 38 ff. — Vgl. Fr. Chrysander, *Vierteljahrsschr. f. Mus.* 1885 S. 30.

der allgemeine Gebrauch dieser Ziffern an Stelle der früheren Römischen Zahlenzeichen, als in spätere Zeiten des Mittelalters fallend nachgewiesen ist, die abendländische Kenntniss der Ziffern aber bis in das früheste Mittelalter zurück geführt werden kann.

Wie das Rechnen an den Fingern ein wesentliches Unterstützungsmittel für das Gedächtniss war, so auch das Cheironomiren für das Musiciren. Die Cheironomie war eine Tonschrift, aber nicht auf festes Material wie Pergament, Papyr, Holztafel, sondern in die Luft geschrieben; sie war eine Tonschrift in Bewegung. Später verhärteten sich die Linien der Handbewegungen, sie erstarrten in fixirte Schriftcharaktere. Ursprünglich von grösster Einfachheit und Deutlichkeit, war nun die Rücksicht wenigstens auf erstere nicht mehr so nothwendig. Die Zeichen wurden allmählich vermehrt, immer mehr vermanigfacht, differenzirt, umgestaltet und endlich verziert und verschnörkelt.

Diesem Entwicklungsgange gemäss müssen wir annehmen, dass die Cheironomiezeichen der mittelalterlich-griechischen Kirche bei ihrer Mannigfaltigkeit, Undeutlichkeit und Verschnörkelung sich schon weit von ihrem ursprünglichen Zustande entfernt haben, und dass, falls sie wirklich von Johannes von Damascus aufgeschrieben wurden und uns unverfälscht überliefert worden sind, sie doch schon Jahrhunderte lang vor ihm in Gebrauch gewesen sind. Doch können wir auch vermuthen, dass die dem Johannes Damascenus zugeschriebene Tabelle ursprünglichere Zeichen enthielt, die dann später entstellt wurden; denn so wie die Cheironomie-Zeichen uns jetzt vorliegen, kommen sie erst gegen die Mitte des Mittelalters hin in Gebrauch. Die Tonzeichen, welche die Jahrhunderte vor und nach Johannes anwenden, sind weit einfacher und so beschaffen, dass sie allerdings recht wohl auch als bewegte Zeichen, als echte cheironomische Zeichen verwendbar und kenntlich waren.

Mehr aber als alles andere beweist, dass auch die lateinischen Schriftneumen zum grossen Theile aus den cheironomischen Zeichen hervorgegangen sind, die ausdrückliche Erklärung einer Handschrift des 11. Jahrhunderts, in Montecasino befindlich.¹⁾ Es heisst daselbst: „Ein Lehrer steht in der Mitte des Chors, mit heiligen Gewändern angethan, welcher der cheronomica (*χειρονομικός*) genannt wird. Er hält in der linken Hand den Bischofs- oder Abtstab zum Zeichen der ihm übertragenen Macht; er hält ihn mit der rechten Hand hoch, sodass alle auf denselben blicken, und dann zeigt er nach künstlerischer Lehre die Tonfälle der Neumen so wie wir gesagt haben; mit klarer Stimme steigt er zeigend durch fünf Neumen in fünf Tönen aufwärts oder steigt durch die Stufen der Töne im Singen abwärts. Daher wird jene Neume, welche er durch fünf

¹⁾ Anonymus compiler in cod. Casinensi saec. XI. sub nomine Joannis presb., nachdem er in barbarischem Latein und sehr ungeordnet über die Ordnung des Chores und die Cheironomie gesprochen: Unus magister in medio stat, sacris vestibus indutus, qui dicitur cheronomica, sinistra manu baculum episcopi vel abbati tenens, quasi potestate ab eo accepta dextra manu sursum tenens, ut omnes ibi aspiciant, et ille per studium artis neumarum cas(ib)us demonstrat, ita ut diximus, serena voce ostendens per quinque neumas in quinque cordis ascendit, vel descendit per gradibus cordarum tonando: ita illa neuma, qui per quinque gradibus cordarum tonando ascendit vel descendit serenimpha vocatur. Ita facta est quem cum manibus demonstrat (s. o.). Qui insuper et insubtus per septem organis, qui nominantur ita: Tricanos, Cuphos, Bubos, Chamilon, Anaton, Scalpicon, Jonicon, Boarmus fidem ostendunt et voces fervorum sancti amoris, quasi omnes insimul unus spiritus et una fides, cor et anima una, una voce quasi unum corpus ecclesiae in totidem membris cum organicis vocibus modulatione laudem Deo reddunt Patri etc. S. Gerbert, De cantu. II, 320.

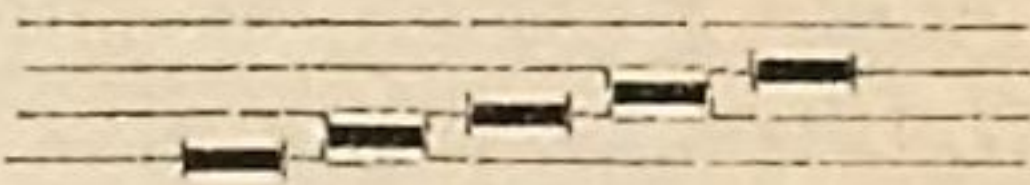
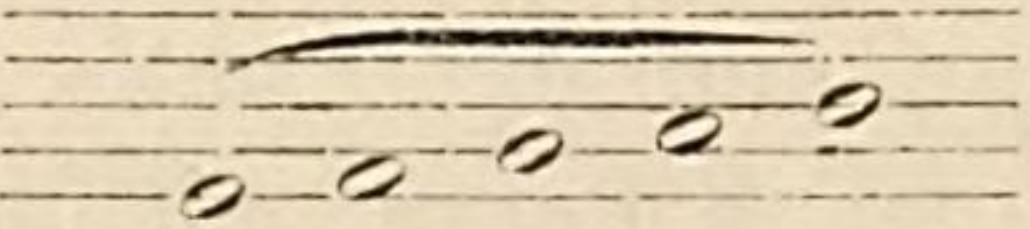
Tonstufen singend auf oder absteigt, *ferenimpha* genannt. Sie ist so beschaffen, und er zeigt sie mit den Händen:

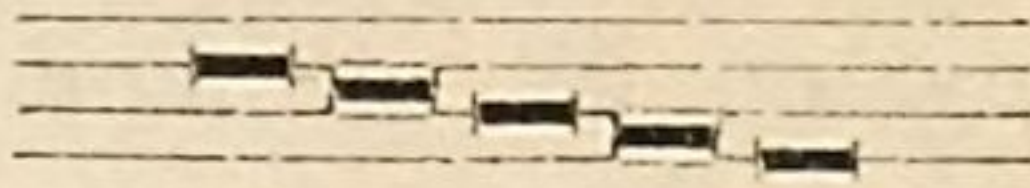
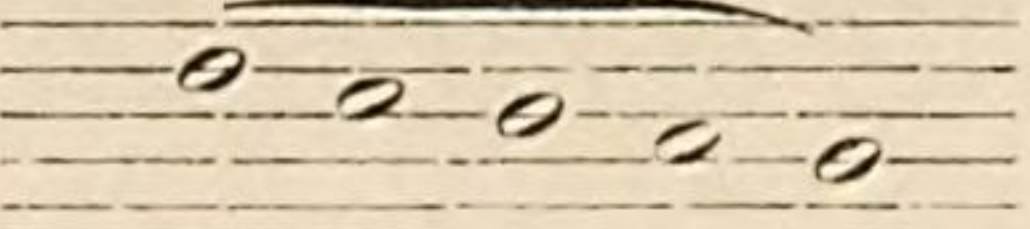


So beweisen die Sänger durch sieben organa nach oben und nach unten — und deren Namen sind: *Tricanos*, *Cuphos*, *Bubos*, *Chamilon*, *Anaton*, *Scalpicon*, *Jonicon*, *Boarmus* — den Glauben und die Stimmen . . . der heiligen Liebe, als ob sie alle zugleich ein Geist und ein Glaube, ein Herz und Seele wären und gleichwie ein Leib der Kirche, in eben-sovielen Gliedern mit organischen Stimmen bringen sie durch den Gesang Gott dem Vater Lob dar.“

So barbarisch auch die Sprache ist, so ist doch der Sinn der Worte im Ganzen klar, und ich brauche nichts zur Erklärung hinzuzufügen. Nur darauf sei aufmerksam gemacht, dass von den sieben Tonnamen, die jener Barde nennt, drei an griechische Herkunft erinnern. Von *Jonicon* = ionisch (es gab bekanntlich altgriechische Tonarten, die nach Völkerstämmen dorisch, phrygisch, lydisch, aeolisch benannt wurden) ist es an sich klar. *Chamilon* kommt mit dem Namen des byzantinischen Tonzeichens *Chamile* überein, und *Cuphos* erinnert stark an das ebenfalls byzantinische Tonzeichen *Cuphisma*. Es liegen uns hier die mehr oder weniger verstümmelten Tonnamen Kleinasien vor, die dann später theilweise in das byzantinische Tonsystem übergegangen sind.

Was aber das obige *ferenimpha* betrifft, das hier erklärt wird als ein stufenweises Auf- und Absteigen durch fünf Töne, so erscheint es zugleich als Neumenzeichen. In einer Neumentabelle bei Coussemaker, die *Danjou* ebenfalls einer *Montecasineser* Handschrift entnahm, — wohl derselben, aus der Gerbert obige Stelle bezog, — wird die *Sirenimpha* in zweifacher Gestalt gegeben:

1) nach oben gehend, also aufsteigend so  d. i. in Choral- 
und in modernen Noten: 

2) nach unten oder absteigend so  d. i. in Choral- 
und in modernen Noten: 

Dass dieser *Cheironomikos* wirklich durch Handbewegungen die Tonbewegungen darstellt und damit den Chorgesang leitet, darüber lässt auch sonst die Handschrift gar keinen Zweifel; denn vorher geht eine Stelle,¹⁾ die ich hier, um unsere Anschauung deutlicher zu machen, ebenfalls anführe:

Ex una parte chori tres clerici in ecclesia et tres de alia; et magister per medium, qui albas indutum atque pluvialem, sinistra manu pastorem virgam propter disciplinam tenens, ut omnes obijciantur. Proinde dextera manu elevata metiri atque componere ostensionibus omnibus demonstrat ut insimul aspiciantur ad manum, ut sicut metiendo

Auf einer Seite des Chores (stehen) in der Kirche drei Cleriker, drei auf der andern, und der Magister in der Mitte, angethan mit dem weissen Unterkleid und dem Oberkleid, in der linken Hand den Hirtenstab haltend, zur (Aufrechterhaltung der) Ordnung, damit alle gehorchen. Dann zeigt er mit der erhobnen rechten Hand mit allen Handbewe-

¹⁾ Gerbert, *De cantu*. Bd. I. lib. 2, cap. 2.

praenotatur cantus, omnes quasi una voce concorditer compona(n)t, sicut de acie pugnatorum diximus, et isti ita directa mente, mundo corde, prona voluntate, voces aequales atque consimiles zelum odii contra diabolum, et zelum amoris Dei diriga(n)t cantum

gungen, wie (die Melodie) zu messen und zusammenzusetzen ist, sodass sie alle zugleich nach der Hand schauen und wie mit einer Stimme übereinstimmend componiren, wie wir von der Schlacht der Krieger sagten, und dass sie so geraden Sinnes, reinen Herzens, besten Willens gleiche und ähnliche Töne (singen) usw.

Hierbei beachte man wohl, dass nicht von einem blossen Singen des Chores, einem auswendig gelernten oder in Stimmbüchern notirten Gesange die Rede ist, sondern dass der Gesang erst während und durch die Cheironomie gemessen und komponirt wird. Das scheint uns heute schier unbegreiflich. Denkt man aber an einen primitiven Gesang, so wird die Sache leichter verständlich und wenn ich an die älteste und verbreiteste Gesangsweise der christlichen Kirche, an die Psalmodie, erinnere, so wird der mit dieser eigenthümlichen Cantillation Vertraute sofort den ganzen Vorgang verstehen, ohne dass ich ihn vorläufig näher darlege. Indessen wird das Verhältniss der Psalmodie zur Cheironomie durch unsre folgenden Untersuchungen selbst klar werden. Hier aber sei besonders darauf hingewiesen, dass Montecassino, woher ja dieser Bericht stammt, das Mutterkloster des Benediktiner-Ordens ist, und dass gerade dieser Orden es ist, der die Tradition von der alten Psalmodie durch das ganze Mittelalter hindurch auf das treueste und zäheste erhalten hat.

Ich wies bereits auf die Anwendung des Wortes Neuma und seine Übertragung auf deutsches Sprachgebiet (in der Form niuma und in der Bedeutung „Geberde“) durch die S. Gallener Schule des Notker Labeo hin. Dass aber in der That diese Erscheinung nicht eine blosse sprachliche Reminiscenz ist, sondern auf die in S. Gallen noch im 11. Jahrhundert lebendig erhalten gebliebene Cheironomie zurückweist, bezeugt folgender Bericht Ekkehardts V. Als der Kaiser Konrad im Jahre 1030 mit weltlichen und geistlichen Fürsten in Ingelheim das Osterfest feierte, hatte Ekkehard IV. von S. Gallen, damals Cantor an dem Mainzer Dom, den Gesang zu leiten. Als nun nach dem Alleluia Pasca nostrum die Sequenz beginnen sollte und der Cantor die Hand erhoben hatte, um in vorgeschriebener Weise die Weisen der Sequenz mit der Hand zu malen, (cum manum ille ad modulos sequentiae rite pingendos levasset), da stiegen drei Bischöfe in ihrem Ornate in den Chor hinab, um die Gesänge mitzusingen. Sie waren in S. Gallen Schüler Ekkehards gewesen.¹⁾

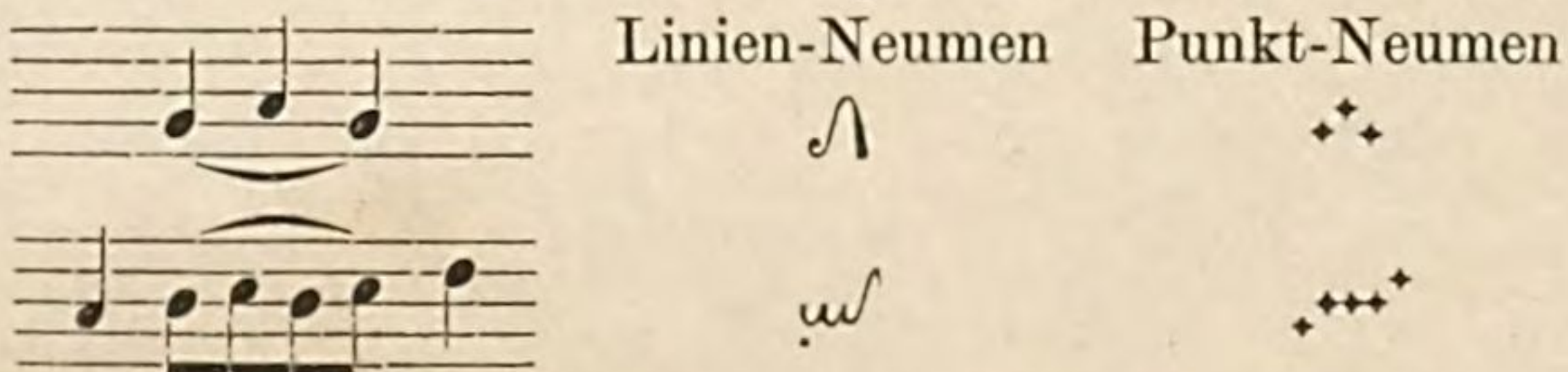
In S. Gallen scheint sich sogar eine besondere, neuere Theorie des Gesangdirigirens auf Grund der alten Cheironomie gebildet zu haben, als deren Niederschlag die bekannte Erklärung der Notkerschen Buchstaben zu betrachten sein dürfte. Auch hier muss besonders betont werden, dass S. Gallen immer auf die echte alte Tradition des Gregorianischen Gesanges Anspruch erhoben hat und ihn mit allen Mitteln gegen Anfeindungen vertheidigte. Eben jener Berichterstatter Ekkehard V., dem 13. Jahrhundert angehörig, war noch von der ungetrübten Überlieferung der altrömischen Gesangsart durch sein Kloster überzeugt.

¹⁾ Vgl. hierzu und zum folgenden den anregenden Aufsatz von P. Ambrosius Kienle, Notizen über das Dirigiren mittelalterlicher Gesangschöre in der Vierteljahrsschrift f. Musikwissensch. 1885. S. 158 ff.

Um ein Jahrhundert später, im Jahre 1130, wird abermals gelegentlich der Cheironomie Erwähnung gethan. Diese gelegentlichen Erwähnungen können ein Beweis dafür sein, dass die Cheironomie zu jener Zeit noch so allgemein in Übung stand, dass eine genauere Angabe davon Jedermann überflüssig erschien. Wer redet auch von allgemein bekannten und überall gleichmässig geübten Praktiken? Die Stelle findet sich in der Niederschrift der mailändischen Riten. Es heisst da, dass nach der Eröffnung des Officiums der Primicerius (Vorsteher) der Lektoren, in der Mitte stehend seine Untergebenen im Halbkreis um sich sammelt, und mit ihnen die Antiphone im Chor singt. Dabei giebt er mit Hand und Stimme das Ab- und Aufsteigen der Melodie an (*ipso meditante manu et voce descensionem et ascensionem antiphonae*). In gleicher Weise leitet der Knabenchor-Vorsteher den Gesang (*simili modo magister scholarum*). Wiederum müssen wir hier auf eine besondere Tradition hinweisen, die dabei Statt hat. Denn der Mailänder Gesang führt — was von Niemandem bestritten wird — auf eine sehr alte und allem Anschein nach nur Mailand eigenthümliche Praxis zurück, für deren Urheber man Ambrosius zu halten einiges Recht hat. Und da Ambrosius die alte antiphone Psalmodie in Mailand einführte, so kann man abermals auf ein ursprüngliches und intimes Verhältniss der Cheironomie zur Psalmodie schliessen.

Noch im zwölften Jahrhundert war also die Cheironomie im Gebrauche. Der Chorführer leitete den Gesang mit Hand oder Stock, indem er die Tonfälle durch Gesten oder Neumen darstellte. Doch geht aus der Schilderung der Casineser Handschrift nicht ganz deutlich hervor, ob der Verfasser unter „Neumen“ eigentlich die Geberden oder Gesten meint, oder aber die Töne und Tonfälle und ihre Schriftzeichen selbst. Vermuthlich schied er überhaupt nicht so genau. Zu jener Zeit war der Übergang des Namens Neuma auf die schriftlichen Tonzeichen bereits eine vollendete Thatsache, und der Verfasser selbst nennt die Tonzeichen, welche er anführt, Neumen. Aber möglicherweise deutet diese Unsicherheit in dem Begriffe Neumen, angewendet theils auf die Geberden, theils auf die Schriftzeichen, auf frühere Zeit der Abfassung dieses Traktates hin.

Die Thatsache, dass die Neumenschriften eine Art bildlicher Darstellungen des Verlaufes der Melodien sind, ist den Forschern schon längst aufgefallen. Schon mittelalterliche Schriftsteller betonten diese Eigenschaft. Die Figuren der Neumen deuten nicht nur im allgemeinen das Fallen und Steigen der Tonreihen an, sondern es bildet auch jedes einzelne Zeichen für sich ein Bild der Stimmbewegung. Wie auf der Leiter unseres modernen Liniensystems der Notenpunkt auf- und absteigt, in Nachahmung der lebendigen Stimme, so stellt die Neumenschrift das Auf- und Absteigen sei es durch blosse Punkte, sei es durch Linien dar, z. B.:



Nachdem ich nunmehr nachgewiesen habe, dass im Mittelalter bei einer Anzahl von Kulturvölkern eine Kunst in allgemeinem Gebrauche stand, die mittelst Handbewegungen die Bewegungen der Töne im Gesange in die Luft malte und womit ein Vorsänger oder Musikdirigent dem Gesangschore die Tonfälle vorschrieb, so bedarf es kaum einer grossen Phantasie, um sich den Vorgang selber und die spätere Entwicklung

einer entsprechenden Tonschrift ziemlich klar zu veranschaulichen. Der Chordirigent zeigte durch eine aufsteigende Handbewegung einen aufsteigenden Tonschritt an, durch eine absteigende Handgeberde bezeichnete er eine fallende Tonbewegung, während eine wagerechte Handgeste das Gleichbleiben oder eine mittlere Tonhöhe andeutete. Durch Combinationen dieser verschiedenen Geberden ergaben sich immer mehr und mehr solcher Bilder für die Tonbewegungen. Durch die Bewegungen der Hand konnte eine einfache Melodie in die Luft geschrieben werden. Von dieser bewegten Schrift zur unbewegten, auf Pergament fixirten war der Schritt nicht gross; und da die einzelnen Geberden jener bewegten Schrift Neumen hiessen, so erhielten nun auch die festen Zeichen der fixirten Schrift denselben Namen. Den Grundstock dieser Neumen aber bilden, wie wir schon von vornherein vermuthen können, folgende drei Zeichen:

- 1) für das Aufsteigen /
- 2) „ „ Absteigen \
- 3) „ „ Liegenbleiben (resp. Tonwiederholung) —

Durch Verbindung dieser Zeichen ergeben sich dann leicht mehrere neue Figuren, so

- 4) für Auf- und dann Absteigen Λ oder $\cap$
- 5) für Ab- und dann Aufsteigen V oder $\cup$
- 6) vom Liegenbleiben absteigend $\neg$

u. s. f. So konnte man in fortschreitender Reihenfolge mehrtönige Neumen z. B. auf-ab-aufsteigende N oder umgekehrt ab-auf-absteigende u. s. w. bilden, doch ging die älteste Zeit über Combinationen von zwei Zeichen, wie es scheint, nicht gern hinaus, indem sie jede einzelne Tonbewegung auch einzeln durch ihre Sonderneumen andeutete.

In der That: so wie wir die Zeichen hier sozusagen ahnungsweise aufstellten, finden wir sie als reale Grundlage der Neumenschriften fast systematisch durchgeführt, nur mannigfach und bei verschiedenen Völkern individuell verschieden. Dies in seinen einzelnen geschichtlichen Entwicklungs-Stadien zu verfolgen, soll der Zweck unsrer folgenden Untersuchungen sein. Nur will ich hier schon auf eine bezeichnende Einzelheit aufmerksam machen.

Einzelne Reste der ursprünglichen cheironomischen Bewegung lassen sich nämlich noch in den Schriftformen der Neumen nachweisen. So wird in lateinischen Handschriften das Zeichen für eine aufsteigende Tonbewegung — ursprünglich eine Neume oder Handbewegung von unten nach oben — auch als Schriftzeichen in den ältesten Handschriften nicht von oben nach unten zu gestrichen; sondern die Feder des Schreibenden setzte unten an und strich dann nach rechts aufwärts. Dadurch entstand die Form / und erst später, als man den geschichtlichen Grund dafür vergessen hatte, zog man diesen Strich von oben nach unten: / oder l. In gleicher Weise wurde die absteigende Bewegung in dem Zeichen \ nachgeahmt. Es lassen sich demnach die Spuren der alten Cheironomie, wenn auch vereinzelt, so doch mit ziemlicher Sicherheit wiedererkennen.

Drittes Kapitel.

Recitation und Accentuation.

Obgleich die Cheironomie wenigstens für das ausgehende Alterthum bezeugt ist, kann es auffällig erscheinen, dass die griechischen und römischen Musikschriftsteller jener Zeit ihrer keine Erwähnung gethan haben. Weder über die Cheironomie noch über ihre Zeichen, die Neumen, steht uns irgend eine fachgemässe und ausführlichere Erklärung von ihnen zu Gebote; es fehlt die Überlieferung der Neumen nach Bedeutung, Gestalt und Gebrauch. Das scheint umso auffälliger, als uns die Musiktheoretiker mit vieler Umständlichkeit und grosser Genauigkeit mehrere Tonschriften überliefert haben, wie man sie aus Aristides Quintilianus, Nikomachus, Alypius und anderen Gelehrten der ersten Jahrhunderte unsrer Zeitrechnung kennt und zuletzt bei Boetius im 5.—6. Jahrhundert findet. Diese Noten aber können keine Neumen, also auch nicht die Zeichen der Cheironomie sein. Denn sie stellen nicht Tonbewegungen dar, sondern feste Tonhöhen. Zudem ist ihr Ursprung aus den Buchstaben-Alphabeten so klar, dass die Annahme einer anderen, cheironomischen Entstehung ausgeschlossen ist. In ihnen leben also die Neumen nicht fort.

Indessen bleibt die Annahme möglich, dass sich die Neumen neben jenen Musiknoten unabhängig fortgepflanzt haben. Dabei ist es ganz und gar nicht nothwendig anzunehmen, dass die cheironomischen Zeichen auch wirklich unter der Bezeichnung „Neumen“ in die Schrift hätten übergehen müssen. Ihr Name ward durch die Erstarrung der „Geberden oder Winke“ zu Schriftzügen unzutreffend, und deshalb muss man vielmehr vermuthen, dass er durch einen zutreffenderen ersetzt worden ist. Nur wo die Cheironomie im lebendigen Gebrauche stand, war der Name „Neumen“ am Platze; für den schriftlichen Gebrauch der Zeichen passte er weniger.

Dass die Musik-Theoretiker die Neumen und die Cheironomie mit keinem Worte erwähnen, hat mehrfache Gründe. Erstens lebten sie zu einer Zeit, in der sich gerade auf dem Gebiete der Musik unter dem Einflusse der christlichen Gesangsübung die grössten Umwälzungen vollzogen. Gerade auf die Musik der Christen hatten jene Schriftsteller keinerlei Ursache Rücksicht zu nehmen. Gesetzt den Fall — dessen Richtigkeit sich aus den späteren Schicksalen der Cheironomie schon nach den oben erörterten That-sachen annehmen lässt, — dass die Cheironomie besonders von der christlichen Musik in Beschlag genommen wurde, so erklärt sich das Schweigen der heidnischen Musiker leicht. Ferner aber wird niemand leugnen, dass überhaupt die Theorie in mancher Hinsicht eine Gegnerin der Praxis ist. Die alten Theoretiker der Griechen hatten die Noten als ihre Tonschrift einmal anerkannt und bekümmerten sich um die Neumen der Praktiker nicht.

Thatsächlich waren diese Neumen auch viel zu beweglich und unzuverlässig, als dass sie für die exakten Angaben von Tonhöhen, wie sie die Theoretiker brauchten, verwendbar gewesen wären. Daher überliess man die Neumen der Praxis und hielt sich für theoretische Zwecke an die weniger zweideutigen Noten. Aus diesem Stillschweigen über die Neumen ist folglich kein Beweis für ihr Nichtvorhandensein herzuleiten. In der Praxis müssen wir die Cheironomie suchen und wiederfinden.

Wie alle Neumenschriften des Mittelalters, wo sie auch immer auftauchen mögen, nur Gesangs-Tonschriften sind und niemals als eine Tonschrift für Instrumente erscheinen, so haben wir auch gezeigt, dass die Cheironomie sich an den Gesang knüpft. Da sich nun die alten griechischen Musiktheoretiker bei allen ihren Untersuchungen auf die Beobachtungen stützen, die sie an den Instrumenten anstellten, so ist es klar, dass wir es in den Neumen mit einem grundverschiedenen, den Anschauungen der altgriechischen Musiktheoretiker fremden Elemente zu thun haben, auf das sie keine Rücksicht nahmen, weil es mit ihren theoretischen Grundlagen unvereinbar war.

Träger des Gesanges aber ist die Sprache. Ohne Sprache, oder wenigstens ohne Sprachlaute ist Gesang im wahren Sinne des Wortes unmöglich. An die Sprache knüpft also der Gesang an, und die primitivste Gesangslehre entwickelt sich aus den Stimmbewegungen, welche die lebendige Sprache an sich hervor bringt. Diese Stimmbewegungen sind, als dem Menschen von Natur mit der Sprache gegeben, ohne Zweifel die ersten musikalischen Äusserungen, deren der Mensch fähig war. Es wäre völlig unbegreiflich, wenn diese älteste musikalische Thatsache ohne sichtbare Folgen geblieben wäre. Das ist denn auch in Wirklichkeit nicht der Fall; vielmehr lässt sich die allmähliche Entwicklung einer Art Gesangs-Theorie bei einer Anzahl von Völkern nachweisen, und wir würden eine solche sicherlich bei allen Völkern nachweisen können, wenn wir überall der Geschichte ihrer Sprache nachzugehen im Stande wären. Bei den Griechen des Alterthums können wir die einzelnen Stadien der Entwicklung einer Gesangkunst aus den sprachlichen Stimmbewegungen ziemlich deutlich verfolgen. Es ist für uns wichtig, dieser Entwicklung zu folgen; sie stellt sich in ihren Hauptzügen folgendermassen dar.

Die alten Griechen verbanden mit der Musik einen viel umfassenderen Begriff, als man das später und namentlich heute thut. Sie verstanden unter „Musik“ alles, was in der Bewegung — gleichviel, ob diese sichtbar oder hörbar war — schön geordnet ist, und in diesem Sinne gebrauchen Plato und die alten Dramatiker das Wort sehr häufig. Die ordnende und regelnde Bewegung selbst nannte man Rhythmus¹⁾ und Aristoteles schreibt von allen Sinnenwirkungen der hörbaren Bewegung am meisten ethische Kraft zu, weil sie an die Seelenbewegung (Pathos) nicht bloss erinnern, sondern sie theils erregen theils widerspiegeln.²⁾ So traten unter dem Begriffe „Musik“ alle jene Künste und Wissenschaften zusammen, die es mit geordneter Bewegung zu thun hatten,

¹⁾ z. B. Plato de legibus II, 9: *τῇ δὲ κινήσεως τάξει ὁ νόμος ὄνομα εἶναι* . . . Nach ihm ist überhaupt Musik die Idee von Ordnung und Verhältniss, wonach der Schöpfer alle Dinge erschaffen hat.

²⁾ Probl. 19, 27 vgl. Polit. 8, 5. Einem Nachhaller dieser, auf sehr richtigem Gefühle gegründeten Anschauung begegnet man noch bei S. Augustinus, wenn er Conf. X. 33. sagt: *Omnes affectus spiritus nostri pro sui diversitate habent proprios modos in voce atque cantu, quorum nescio qua occulta familiaritate excitentur*. Hieraus erwuchs offenbar die mittelalterliche Lehre vom Pathos der Tonarten, wonach die eine den Zorn, die andere die Weisheit, eine dritte die Sanftmuth u. s. w. darstellte.

und so bildeten die musischen Künste einen natürlichen Gegensatz zu denjenigen, welche — obgleich sie sich der schönen Ordnung keineswegs entschlagen konnten — sich doch nicht mit der Bewegung, sondern mit der unbewegten Materie zu schaffen machten, wie die Architektur, Malerei, Bildnerei.

Es ist daher eine gewagte Metapher, die Architektur eine „gefrorene Musik“ zu nennen, weil zur Musik, in engstem wie in weitestem Sinne, stets die Bewegung gehört. Dieser Ausdruck Schlegel's läuft auf den Widerspruch einer „unbewegten Bewegung“ hinaus. Bezeichnend ist, dass deshalb die Griechen auch keine Muse der Architektur, der Malerei und der Bildhauerkunst besaßen, wohl aber eine Muse der Astronomie, der Dichtkunst, der Geschichtsschreibung, der Tanzkunst usw. Somit rechnete man die letzteren zur Musik, d. i. zum Amte der Musen.

Erst später beschränkte man den Begriff der Musik auf die Tonkunst allein, weil gerade die geordnete Bewegung das Element ist, ohne das in der Tonkunst selbst nicht einmal die aller kleinste Äusserung geschehen kann, während bei den anderen musischen Künsten die Bewegung nicht ganz so weit im Vordergrund steht. Schon für Pythagoras ist der Klang die Wirkung einer Bewegung. In der Harmonie der Töne sah er, wie Jamblich erzählt, aus diesem Grunde ein Abbild und die Nachahmung der Bewegung der Himmelskörper. Die Regelmässigkeit der Schwingungen, die geregelte Bewegung der Luft, der Saiten, der Membranen im Kehlkopf usw. wurde als die Ursache der Töne erkannt, und mit dieser physikalischen Erkenntniss ging die Beschränkung des Namens Musik auf die Tonkunst allein Hand in Hand.

Doch ging diese Beschränkung des Begriffes nur langsam vor sich. Zu Plato's Zeiten war noch die Chorea, als Zusammenfassung des Gesanges, Instrumentenspieles und Tanzes, der Mittelpunkt der musischen Erziehung.¹⁾ Nicht singen, spielen und tanzen können, hiess keine Erziehung haben.

Für die späteren Zeiten des Alterthumes beschränkte sich der Begriff der Musik zum Theil noch enger, nämlich auf die blosse Gesangsmusik allein. Aristides Quintilianus definirt Musik als Wissenschaft des Gesanges und alles dessen, was mit ihm zusammenhängt. Zum Gesange gehörte nun den Griechen vor allem die Sprache, d. i. der schön geordnete Ausdruck der Gedanken im Tonfall, in den Worten und Geberden. Das war der Anstand, die Anmuth, worauf die Erziehung der Griechen so grosses Gewicht legte. Jemehr man zu den Jahrhunderten des hohen Alterthumes hinaufsteigt, — so sagt Plato — umsomehr nimmt die Musik einen feierlichen, ernsten und edlen Charakter an, und desto mehr sehen wir ihr Gebiet sich erweitern. Früher durch ihre Prinzipien an die Poesie und selbst an die Grammatik gebunden, unterschied sich die Tonkunst wenig von der wahrhaften Beredtsamkeit.

Singen hiess nun bei den Alten: der Stimme die dem Sinne jedes Wortes angemessenste Beugung oder Inflexion geben.²⁾ Jede Art der Beugung der Stimme beim Sprechen wurde bei den Alten Gesang genannt, und den griechischen Dichtern (wie den Lateinern und Germanen) ist Singen und Sagen ein und dasselbe.³⁾ Jede vorbereitete Rede, die bestimmt war, öffentlich vorgetragen zu werden, hiess poetisch und

¹⁾ Vgl. übrigens Villoteau, Über die Musik des alten Ägyptens, Übersetzung bei Breitkopf & Härtel, Leipzig 1821.

²⁾ Strabo, Geogr. lib. I. p. 16 f. Basel 1571.

³⁾ Vgl. auch den Aufsatz: Über Singen und Sagen in Lachmann's kleineren Schriften.

melodisch und wurde als ein Bestandtheil der Musik betrachtet. Musik, Poesie und Beredtsamkeit waren eine Wissenschaft, die alles in sich begriff, was der Stimme und des Wortes in der Rede bedurfte.¹⁾

Allmählich lockerte sich auch dieser Zusammenhalt. Die Spezialisierung der Begriffe trat mit dem Sinken des klassischen Alterthumes immer mehr ein. Zur Zeit Plutarch's († 120 n. Chr.) war die Trennung der Tonkunst von den übrigen Künsten eine vollendete Thatsache. Er vermuthet (*de Pythiae oraculis*), dass es eine Zeit gegeben habe, wo Alles, was mit einem nachdrücklicheren Tone der Stimme gesprochen werden musste, der Poesie und der Musik untergeordnet wurde, wodurch dasjenige, was sonst nur wenige mit Mühe verstanden, jedermann leicht begriff und es mit Vergnügen singen hörte, Schäfer, Arbeiter und Vogelsteller, wie Pindar sagt. Vor dieser Zeit war auch die Sprachgrammatik ein Theil der Musik; diese leitete die ersten Schritte der Sprache, als sie sich bildete,²⁾ ebenso wie dann, als der Mensch anfang, sich ihrer durch die grammatikalischen Unterscheidungen bewusst zu werden. Die Kunst des Gesanges geht also, nach Meinung der alten Griechen, mit der Kunst der Rede Hand in Hand.

Das wichtigste Element aller Musik ist nun, wie wir sahen, die Bewegung, der Rhythmus, und da keine Bewegung ohne Zeitmass existirt, auch das Metrum.

Es ist bekannt, dass der noch rohe Mensch, z. B. das Kind, bevor er die Tonhöhen zu unterscheiden und damit den Tonbewegungen einer Melodie zu folgen lernt, bereits rhythmische Äusserungen sowohl sichtbare, als ganz besonders hörbare aufzufassen vermag und an ihnen sein Gefallen findet. Das Trommeln, Klappern, Klopfen, Stampfen usw. erregt des Kindes und des Wilden Aufmerksamkeit und Wohlgefallen, während die schönste Melodie, die den gebildeten Menschen zu Thränen rührt oder in Begeisterung entzündet, an seinem Geiste fast spurlos vorübergeht. Jeder Tonkünstler weiss aus eigener Erfahrung, dass auf das grosse und weniger fein gebildete Publikum immer diejenigen Stellen am meisten Eindruck machen, wo ein recht scharf ausgeprägter und wohlgefälliger Rhythmus zur Geltung kommt.

So zeigt sich denn auch in der freien Rede der Rhythmus als wesentliche Grundlage ihrer künstlerischen Wirkung. Ich meine nicht den Versrhythmus, denn in der Rede Verse zu machen, ist bekanntlich nach Cicero ein grosser Fehler des Redners. Wohl aber muss jede künstlerische Rede eine schöne Ordnung und wohlgeordnete Taktbewegung der Wörter innehalten. Besonders wichtig für den oratorischen Rhythmus sind Anfang und Schluss der Sätze und vornehmlich der Abschnitte. Diese müssen besonders scharf rhythmisch ausgeprägt sein, während das zwischen beiden liegende weniger scharf ausgebildeten Rhythmus zu haben braucht. Eine geschickte Wortstellung, eine besonders hervorstechende Taktbewegung einzelner Worte an diesen beiden Stellen, führt zuweilen zu drastischen Wirkungen auf die Zuhörer.³⁾ Der Rhythmus aber kann ohne die Voraussetzung eines Metrums nicht existiren, da er als eine Erscheinung der Bewegung auf ein zeitlich gemessenes Nacheinander gegründet ist. Rhythmus ist die sichtbare oder hörbare ungleichmässige Markirung einzelner Zeitabschnitte, Metrum aber die gleichmässige Ausfüllung dieser Zeitabschnitte mit tönendem oder sichtbarem Stoff.

Das zweite reinmusikalische Element der Rede und Recitation ist der Tonfall, der in Veränderungen der Tonhöhe beim Aussprechen der Wörter besteht.

Kein gesprochenes Wort kann der Tonbewegungen, des eigentlichen Zugesanges entbehren; jedes selbständige Wort hat in allen lebendigen Sprachen seinen „Ton“. Jeder Gesanglehrer kann tagtäglich die Erfahrung machen, welch ein wichtiger Faktor des Gesanges die Sprachbetonung ist. Indem man die Wörter beim Aussprechen mit Tönen versieht, sie also „betont“, ergibt sich von selbst die

¹⁾ Plato, *Republ.* lib. 2. u. 3.

²⁾ Plato in *Kratylus*, *Protagoras*, *Theaetet*, *De legibus* Bch. 1., 2. u. 7., *De Republica* Bch. 3., u. a. a. O.

³⁾ Vgl. besonders Cicero, *De oratore* III, 44—52 und *Orator* 49—69.

Richtung, welche die einzelnen Stimmbewegungen zu nehmen haben, will man natürlich und ungezwungen den Sprachtext melodisiren und singen. Nur unter grösstem Zwange vermag ein vernünftig Redender die Worte mit einerlei, unterschiedsloser Betonung nacheinander, wie eine Sprachmaschine, hervorzubringen. Das verschiedene logische Gewicht, das den einzelnen Wörtern im Satze, den einzelnen Silben im Worte innewohnt, zwingt den Sprechenden ohne sein bewusstes Zuthun zu einer verschiedenen Behandlung der Wörter und Silben durch die Betonung. Unwillkürlich hebt er die Stimme bei einzelnen Wörtern im Satze und einzelnen Silben im Worte. So schwebt die Stimme, statt monoton auf einer Tonhöhe fortzugehen, auf und ab, wie im Spiele mit den Silben. Auf diese Weise entwickelt sich eine Art Zugesang, dessen keine Sprache entrathen kann. Doch ist er nicht immer so scharf ausgeprägt, dass man das Wechseln der Stimme nach Tonhöhe und Tontiefe in musikalisch genau abmessbaren Tönen darzustellen vermöchte. Auch macht sich ein Unterschied in dem Zugesange der einzelnen Völker und Völkergruppen dahin bemerklich, dass die einen mit dem Wechseln des Tones zugleich ein Wechseln der Stärke und des Nachdruckes, womit sie die Silben aussprechen, verbinden; während andere Völker einen solchen verstärkenden Nachdruck, eine solche dynamische Belastung der Silben nicht anwenden, dafür jedoch die Tonhöhen umso klarer und bestimmter messbar singen. Keine Tonbildung, also auch die beim Sprechen unwillkürlich stattfindende, kann sich einer Zeitabmessung entziehen. Wie wir vorhin sahen, kann diese Zeitabmessung auf zweierlei Art bewirkt werden: rhythmisch oder metrisch, je nachdem die Zeitabschnitte durch ungleichmässige Markirung oder aber durch gleichmässiges Ausfüllen geschieht. Die Sprachwissenschaft scheidet demgemäss die Gesamtheit der Kultursprachen in zwei grosse Gruppen:

1. in solche, welche den reinen accentus oder die *προσῳδία* d. h. die musikalisch messbare Tonhöhen-Veränderung zur Hervorhebung „betonter“ Silben vor den „unbetonten“ anwenden. Solche Sprachen nennt man quantitirende, oder besser metrische, weil die Betonung oder Nichtbetonung der Silben abhängt von deren Länge oder Kürze d. i. ihrer Quantität oder ihrem Metrum. Es gehören zu ihnen besonders die lateinische und griechische Sprache.

2. in solche, die den accentus oder die *προσῳδία* nicht so rein zur Geltung bringen, dafür aber den „betonten“ Silben d. i. den hervorzuhebenden, wichtigeren Silben einen stärkeren, kräftigeren Nachdruck beim Aussprechen geben, sodass einzelne Silben laut, die anderen leiser klingen. Die Betonung oder Nichtbetonung hängt bei den zu dieser Gruppe gehörenden Sprachen von dem logischen Gewichte d. i. der Qualität oder dem Rhythmus der Silben ab, daher nennt man dieselben qualitirende oder besser rhythmische Sprachen. Es ist ja augenscheinlich, dass bei den einen durch den steten Wechsel der Klangstärke, durch die dynamische Verschiedenheit der Silben ein mehr oder weniger melodischer Rhythmus erzeugt wird, während bei den Sprachen der ersten Gruppe die Rede eine unrhythmische, aber dafür umso genauer metrisirte Melodie hervorbringt.

Ein Beispiel möge die für uns sehr wichtige Unterscheidung anschaulicher machen. In den deutschen Wörtern hat gesetzmässig die erste Silbe den rhythmischen Hauptton, weil sie logisch die wichtigste ist; gleichviel ob eine oder mehrere Silben folgen und gleichgiltig, welches Metrum (Länge oder Kürze) diese Silben haben, bleibt der Hauptton auf dieser ersten Silbe ruhen, weil ihr logisches Gewicht durch die daran tretenden Silben in nichts verändert wird: z. B. Freund — freundlich — freundlicher — freundlicherweise usw. In dem lateinischen Worte *hístrio* jedoch, und im griechischen *ἄνθρωπος* hat die erste Silbe, die auch hier betont ist, nicht etwa deshalb den Accent, weil sie die logisch wichtigste des Wortes ist, sondern nur deshalb, weil es das Metrum der nachfolgenden Silben nicht verhindert. Letztere geben mit ihrer Länge oder Kürze (Quantität) den Ausschlag dafür, ob die erste Silbe betont sein darf oder nicht; sobald die Quantität der Endsilben sich ändert, kann der Ton sehr leicht der ersten Silbe entzogen werden und wandern, wie in *ἄνθρωπος* — *ἄνθρώπου* — *ἄνθρωπίνως* — *ἄνθρωπικώς* usw., oder *hístrio* — *histríones* — *histrionésque* — *histrionibúsque*. Dieser wandernde Accent verleiht der Aussprache der Wörter eine grosse Manigfaltigkeit, er ist ein wesentliches Mittel, die Sprache zu einer musikalisch reizvolleren und singbareren zu gestalten.

Wir sehen, dass keine lebendige Sprache, sie heisse wie sie wolle, diese drei musikalischen Elemente: Rhythmus, Metrum, Tonbewegung entbehren kann. Ihre Gesamtheit beim Sprechen nannten die Alten Zugesang, Prosodie, Accentus. In der flüchtigen Rede des Alltags ist der Zugesang ebenso vorhanden, wie in einer pathe-

tischen Recitation, nur werden die Stimmbewegungen dort nicht so leicht für das Ohr kontrolirbar sein, weil die Tonhöhen-Veränderungen zu schnell vorüber huschen und so rasch nicht aufgefasst werden können. Der Grad der Höhe oder Tiefe, zu der die Stimme auf- oder absteigt, genau so wie ein Intervall im Gesange zu bestimmen, das ist eine Aufgabe, deren Auflösung dem Ohr und Zirkel unmöglich ist.¹⁾ Und wenn man nun diese Töne zu Papier bringen wollte, so würde man unzählige Zeichen für die unendlichen sich einstellenden Tonnuancen erfinden müssen. Je langsamer und ausdrucksvoller man aber spricht, desto leichter wird das Ohr auch dieses Zugesanges Herr werden.

Solche langsame und ausdrucksvolle Sprechweise hat nun der Mensch sicherlich von uralters her überall da angewendet, wo er ihrer bedurfte: beim Sprechen weithin in die Ferne, z. B. vor einer grösseren Anzahl von Menschen, beim feierlichen Hersagen von Gebeten usw. Damit stellte sich ein Unterschied derartig erhobener Sprechweise von der gewöhnlichen Alltags-Rede ein, und dieser Unterschied beruht auf der deutlicheren Vernehmbarkeit eben des Zugesanges. Gemeinhin nennt man die pathetisch erhobene, declamatorische Redeweise Recitation. Dass eine solche bei allen gebildeten Völkern vorhanden ist und gewesen ist, bedurfte wohl kaum erst des Beweises.

Um indessen keinen Zweifel darüber aufkommen zu lassen, dass das Alterthum sich dieses Unterschiedes zwischen dem gewöhnlichen Sprechtone, dem Recitations-Tone und dem eigentlichen Singen sehr wohl bewusst war, sei der Besprechung dieser drei Arten bei Aristides Quintilian hier kurz Erwähnung gethan. Vor ihm hatte Euklid bereits die Stimmbewegungen in zwei Arten geschieden: eine, wo man die Unterschiede in den Tonhöhen nicht gut beobachten könne, wie beim Sprechen, sodass die Stimmbewegung auf einer Tonhöhe fortzulaufen scheine, und eine solche, wo die Stimme sich klar und deutlich nach oben und unten erhöbe oder senke, sodass man die Tonhöhen-Unterschiede völlig wahrnehmen könne. Aristides spricht nun noch von einer dritten Gattung der Stimmführung, die zwischen jenen beiden stehe. Er stellt drei Arten auf: Sprechen — Recitiren — Singen. Ähnlich drücken sich Martianus Capella u. a. aus.

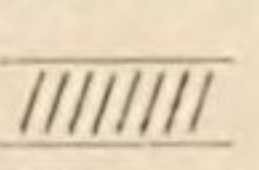
Aus solchen Erörterungen und Unterscheidungen ersehen wir klar, dass das Recitiren bei den Alten eine in sich selbständige Art der Stimmführung beim Reden war, die nicht mehr blosses sprachliches Artikuliren, aber auch noch nicht rein musikalischen Gesang des Sprachtextes darstellte. Der Zugesang fand hier in klar kontrolirbarer und zugleich ästhetischer Weise Statt, aber er war nur ein Accidenz, das sich aus der Sprache von selbst ergab, und nicht ein dominirender Faktor. Dieser Accentus oder Zugesang richtete sich nach der Sprache, nicht die Sprache nach ihm.

Es ist ferner eine alltägliche Erscheinung, dass bei ausdrucksvoller Redeweise sich eine Geberdensprache und besonders eine Gestikulation der Hände unwillkürlich einzustellen pflegt. Diese Gestikulation ist nicht eine künstlich hervorgerufene Erscheinung, denn die Erfahrung lehrt, dass je ungebildeter und je unabsichtlicher der Mensch mit Pathos redet, desto mehr sich auch die begleitenden Handbewegungen einstellen. Erst die Absicht und der Zwang der Erziehung entwöhnen den Menschen von dieser natürlichen Anlage. Die Erfahrung lehrt ferner, dass diese Handbewegungen und Geberden sich stets bei denjenigen Worten einstellen, die besonders hervorgehoben werden sollen, und stets wird die höchste Steigerung der Geberde mit derjenigen Silbe im Worte verknüpft sein (in der

¹⁾ Vgl. F. W. Marpurg, Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik, Berlin 1759. S. 55 ff.

Wirklichkeit oder in der Absicht), die dem Sprachgeföhle als die am stärksten betonte gilt. Hierin liegt der Ursprung der Cheironomie klar vor Augen. Man darf sie ohne weiteres eine veredelte Gestikulation nennen. Sie ist eine Beigabe der Recitation, jener feierlichen Redeweise, deren Accentus oder Zugesang sich in deutlicheren Stimmbewegungen vernehmbar machte. Sollte diese Recitation von einem Chore ausgeführt werden, so war es nöthig, dass die Gestikulation des Chores gleichmässig geregelt wurde, indem der Chorführer sie entweder angab oder allein übernahm.

Nun verliert der Sprachzugesang stets an seiner natürlichen Sicherheit mit dem Verfall der Sprache selbst. In den Zeiten des drohenden Unterganges der Sprache finden wir immer — und nicht nur bei den Griechen und Römern, sondern auch in der S. Gallener Schule Notkers des Deutschen — bei den Gebildeten des Volks ein mehr oder minder erfolgreiches Bestreben, die Sprachbetonung festzuhalten. Solange eine Sprache noch in voller Lebensthätigkeit ist und denen, die sie sprechen, sozusagen im Fleisch und Blut liegt, findet sich die richtige Betonung wie von selbst ein. Sobald aber das Sprachgefühl anfängt, sich zu verlieren, ist es gerade die Betonung, die am frühesten und meisten in Mitleidenschaft gezogen wird. In solchen Zeiten des drohenden Überganges einer lebendigen Sprache zur todten wird das Bedürfniss nach äusserer Bezeichnung des sprachlichen „Zugesanges“ am meisten fühlbar. Folglich fällt die Fixirung des Zugesanges oder Accentus einer Sprache in die Zeiten ihres beginnenden Verfalles, wo sie anfängt, sich aus einer allgemein gesprochenen Volkssprache zu einer Sprache nur der Gebildeten und schliesslich in eine Buchsprache umzuwandeln. Dies geschah z. B. mit der griechischen im Ausgange des heidnischen Alterthums, mit der indischen früher, mit der lateinischen später. Die schriftliche Fixirung aber ging vor sich unter Anlehnung an die bewegten Zeichen der Cheironomie, d. h. einer veredelten, den Zugesang mit Handbewegungen andeutenden Gesticulation, und daher sehen wir, wie sich die drei Elemente, die der musikalischen Bewegung zu Grunde liegen: Ton, Rhythmus und Metrum, in der so entstandenen Accentschrift verkörpern oder erstarren. Wo wir auch immer solche Accentzeichen finden, da ist mithin die Zeit ihres Auftretens schon aus der Geschichte der Sprache leicht festzustellen.

Es wäre nun an sich gar nichts auffälliges, wenn wir derartige schriftliche Fixirungsversuche, die bei verschiedenen Völkern und zu verschiedenen Zeiten eintreten, zu ähnlichen Ergebnissen ihrer Formgebung kommen sähen. In der That findet sich solche Zeichenverwandtschaft zwischen Völkern der allerverschiedensten Bildung, Abstammung und Heimath. Wenn z. B. bei den europäischen Völkern die Tonbewegung aufwärts durch einen aufwärts steigenden Strich, die Tonwiederholung aber durch einen wagerechten Strich dargestellt wurde, so finden wir ähnliches bei den nordamerikanischen Indianern, ohne dass wir doch auch nur im entferntesten annehmen könnten, dass eine Übertragung stattgefunden hätte. Die Indianer haben u. a. die folgenden Tonzeichen¹⁾:  bei aufsteigender Tonbewegung,  bei Tonwiederholung.

Können wir aus diesen Thatsachen folgern, dass ein anderer als ein allgemein giltiger Ideenzusammenhang zwischen Indianern und Griechen vorliege? Nimmermehr. Dem Indianer wie dem Europäer erschien eine Bewegung vom tiefern zum höheren Tone

¹⁾ John Frederick Rowbotham, A History of Music. London 1885—1887. Bd. III, Chap. V, S. 198 ff.

als eine aufsteigende, und, hatten beide die Absicht sie durch eine Handbewegung oder ein Schriftzeichen nachzumalen, so musste der eine wie der andere, jeder unabhängig für sich, mit Nothwendigkeit auf ein aufsteigendes Zeichen wie dieses: / verfallen. Ein Volk, das ebendieselbe Tonfolge vielmehr als eine absteigende ansähe, würde ebenso folgerichtig ein absteigendes Zeichen dafür gewählt haben, z. B. \. Hieraus folgt, dass äussere Zeichenähnlichkeit noch keine geschichtliche Verwandtschaft beweist. Letztere kann nur durch Darlegung innerer Zusammenhänge, sowie durch geschichtliche Zeugnisse klar und unzweideutig nachgewiesen werden. Wir müssen demnach jede Vergleichung, die sich nur auf die äussere Zeichenähnlichkeit gründet, als unwissenschaftlich ablehnen. Sie räumt dem blossen Urtheile des Auges die ausschlaggebende Stellung ein, und nicht dem Verstande, der seine Urtheile an der Hand geschichtlich beglaubigter Thatsachen misst.

Indessen, wenn wir die einzelnen Kultur-Völker auf ihre Zugesangs- oder Accentzeichen hin durchmustern, so erblicken wir eine so auffällige Übereinstimmung nicht nur in den Zeichenformen, sondern auch in deren Verwendung, Namengebung und in den begleitenden Nebenumständen, dass wir völlig überrascht wie vor einem Räthsel stehen. Unlösbar wäre dieses Räthsel, wenn es vereinzelt dastünde und nicht in der Kulturgeschichte Analogien zu finden wüsste.

Die erste und wichtigste Analogie bleibt vor der Hand jene ursprüngliche Verwandtschaft der Sprachen einzelner Gruppen von Völkern, die eine verhältnissmässig junge Wissenschaft, die Sprachvergleichung, an den Tag gebracht hat. Die Folgerungen, die man aus dieser Verwandtschaft gezogen hat, schossen allerdings zuweilen über das Ziel hinaus. Es bleibt noch eine endgiltige Lösung dieser Frage der Zukunft vorbehalten, und ich würde mich glücklich schätzen, zu dieser mit vorliegenden Untersuchungen ein wenig beigetragen zu haben.

Viertes Kapitel.

Cheironomie und Accentuation der Inder.

Die ersten, die die Accentuation durch Schriftzeichen äusserlich festzuhalten suchten, waren die Inder.¹⁾ Im Sanskrit, der heiligen Sprache der Inder, beruht der Accent oder Zugesang auf reiner Tonhöhen-Veränderung. Das zeigt von vornherein schon der Name für Accent an, denn *svara* „der Accent“ bedeutet eigentlich soviel als „musikalischer Ton“ oder „Tonhöhe“, Intervall, wie denn z. B. die Tonleiter *svara-grama* heisst.

Wie aber die Accente aus der Cheironomie und aus bewegten Zeichen sich allmählich entwickelt haben, lässt sich nirgends deutlicher verfolgen, als bei den Indern. Und um den Verdacht einer subjektiven Färbung dieser für unsere Anschauungen so wichtigen Sache völlig abzuweisen, bediene ich mich bei Darstellung derselben der Worte Haug's selber, d. h. der unbestritten ersten Autorität hierin. Denn Haug verband mit der theoretischen die praktische Kenntniss dieser Dinge.

„Wie noch heutzutage, — so sagt Haug in seiner Abhandlung über den wedischen Accent S. 20 — so war es gewiss schon in sehr früher Zeit üblich, noch ehe die Wedas geschrieben wurden, die Silben, die mit Accentzeichen versehen sind, durch Kopfbewegung hervorzuheben, und den Schülern zur Anschauung zu bringen. Der Anfänger im Auswendiglernen des Rigweda muss, um sich die mit Nachdruck gesprochenen Anudâtta-Silbe besser zu merken, beim Aussprechen derselben den Kopf senken; während der Aussprache des folgenden Udâtta muss er ihn wieder heben, aber erst bei der Aussprache des Swarita soll er vollständig gehoben sein. So wird auch jetzt noch durch Kopfbewegung, an deren Stelle beim Jadschurweda auch die Handbewegung treten kann, die Aussprache der Accente so sehr als möglich verdeutlicht, welche Verdeutlichung ganz zu der wirklichen Aussprache passt. Als die Brahmanen anfangen, die Wedatexte zu schreiben, was war natürlicher, als dass sie diese Kopfbewegungen durch entsprechende Zeichen ausdrückten? Für die tiefe Senkung des Kopfes, wie sie bei der Aussprache des Anudâtta eintrat, schrieb man einen wagerechten Strich unter der Linie, da die Lage des Kopfes dabei eine mehr wagerechte war; die allmähliche Hebung des Kopfes wurde dann gar nicht, dagegen der Punkt, wenn er wieder seine volle Stellung einnahm, mit

¹⁾ Die folgenden Angaben mache ich auf Grund der Indischen Grammatiken von Franz Bopp (Kritische Gram. der Sanskrita-Sprache), William Dwight Whitney (aus dem Englischen übersetzt von Heinrich Zimmermann, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1879. §§ 76—96. 128. 130. 135.) und besonders Martin Haug (Über das Wesen und den Werth des wedischen Accents, Abhandlungen der Akad. der Wissenschaft. München 1873.)

einem senkrechten Strich über der Silbe bezeichnet. Hieraus geht klar hervor, dass die üblichste Accentbezeichnung nichts als eine Verdeutlichung der wirklichen Aussprache ist, wie sie zur Zeit, als die Wedatexte zum erstenmale niedergeschrieben wurden, gebräuchlich war.“

Hier wird u. a. schon gesagt, dass bereits in den Veden an Stelle der Kopfbewegungen, die den Gesang neumatisch begleiteten, auch Handbewegungen treten können. In einer indischen Abhandlung über die Accente, der Māṇḍūkī S'ikshā wird im zweiten Abschnitt auch die Bezeichnung der Töne durch die Finger der Hand und im dritten und vierten Abschnitt die Aktion der Hände beim Recitiren ausführlich beschrieben. Auch die Nārada S'iksha (Accentlehre aller Wedas, die beim Opfer gebraucht werden) behandelt im dritten Abschnitt ausführlich die einzelnen Finger-Bewegungen und die Aktion der Hände zur Bezeichnung der Töne, die oben (S. 35) erwähnte gātravîṇā. In der Māṇḍūkī S'ikshā wird dann weiter eine Art Guidonischer (musikalischer) Hand besprochen: die einzelnen Töne der Tonleiter haben ihren cheironomischen Sitz an den Fingerspitzen und Fingerwurzeln der Hand, und — was die Ähnlichkeit mit der mittelalterlichen Praxis in Europa noch frappanter macht — nicht etwa alle Töne der Tonleiter sind an der Hand vertreten, sondern nur ein Abschnitt der Tonleiter, ein Pentachord.

F(is) = dhaivata, kleiner Finger (wahrscheinlich Fingerspitze).

G(is) = nishada, Wurzel des kleinen Fingers.

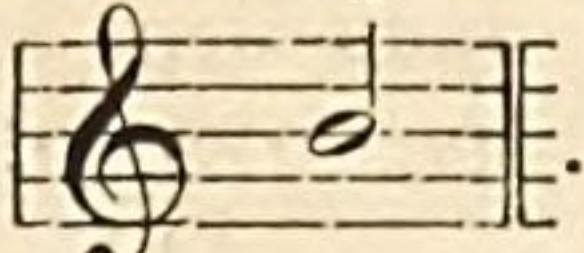
A = shadja, Ringfinger.

H = rishabba

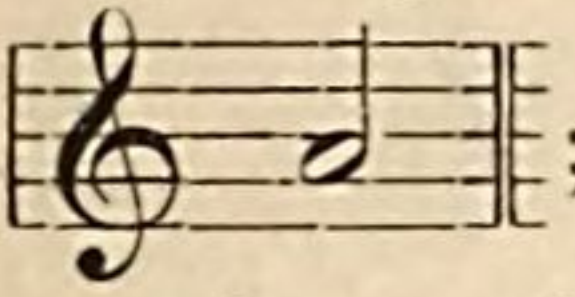
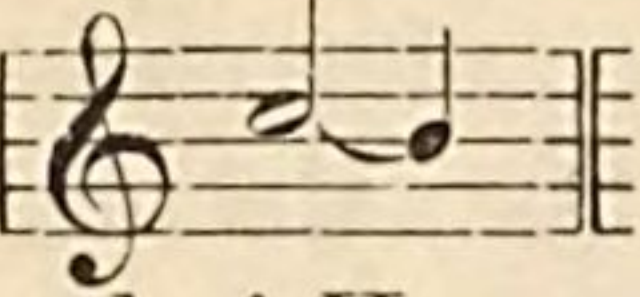
c(is) = gāndhāra

} Zeigefinger (wahrscheinlich an Spitze und Wurzel).

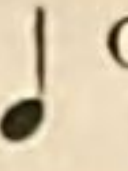
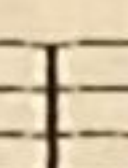
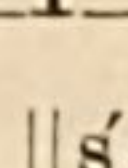
Aber auch die Art und Weise, sowie die schriftlichen Zeichen des Zugesanges, weisen in Form und Gebrauch auf offenbare Verwandtschaft oder Beziehungen zu der Accentuation der europäischen Sprachen hin. Wie die alten Griechen, so unterschieden auch die indischen Theoretiker dreierlei Accentuation: die prosaische, die poetische und die musikalische. Die prosaische Accentuation (brāhmanasvara oder bhasikasvara) ist die der gewöhnlichen Volkssprache, die als Verkehrssprache sich natürlich möglicher Einfachheit bedient. Wie man aus ihr und gewissen Thatsachen erkennt, hatte die indische Sprache ursprünglich nur zwei „Töne“ oder Accente, einen höheren oder gehobenen (udātta), entsprechend dem griechisch-lateinischen Acutus, und einen tieferen oder nicht-gehobenen (anudātta), entsprechend dem griechisch-lateinischen Gravis. Ein dritter, entstanden aus der Verbindung eines höheren und eines tieferen Tones, ist secundären Ursprungs; er heisst Svarita (von Svara, Ton) und kommt in seiner musikalischen Bedeutung dem griechisch-lateinischen Circumflexus ziemlich gleich. Er findet sich in der sogenannten poetischen Accentuation (mantrasvara), in der sich auch noch zuweilen ein vierter Accent, der Anudāttatara, hinzugesellt, der noch tiefer ist, als der oben genannte Anudātta. Die dritte Accentuation, die musikalische (sāmasvara), ist der eigentliche Gesang, der sich der 7 Töne der Tonleiter bedient. Mit ihm haben wir es hier weniger zu thun.

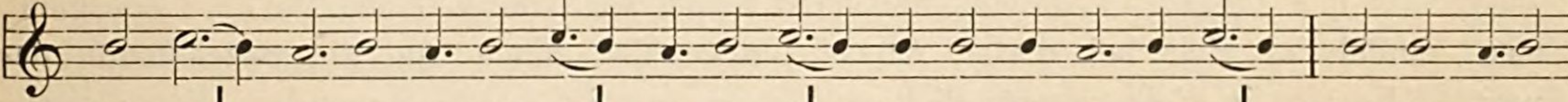
Von den drei Hauptaccenten der poetischen Accentuation ist der Acut (udātta) der Mittelton, z. B. . Auf ihn kehrt die Stimme des Redenden immer wieder zurück. Nach ihm richten sich die anderen Accente zumeist, er wirkt sogar zeitweilig

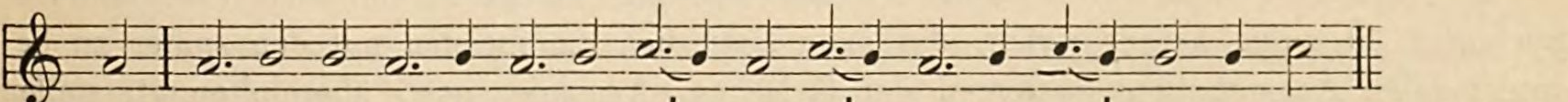
auf die übrigen verändernd und bestimmend ein. Er ist der bestimmteste, festeste und beständigste unter den Accenten. Die beiden anderen Hauptaccente sind in ihrer Bedeutung flüssiger, da sie in einem Abhängigkeits-Verhältniss zu jenem stehen. Der Gravis (anudâtta) zeigt durchaus einen den beiden anderen Accenten gegenüber tieferen Ton an,

z. B. ; der Circumflex (Svarita) hingegen bezeichnet nicht, wie die beiden anderen, einen einzelnen Ton, sondern ist eine Zusammensetzung (Ligatur) eines vorangehenden höheren mit einem nachschlagenden tieferen Tone auf einer einzigen Silbe. Er findet sich daher nur selten auf einfachen Vokalen oder ursprünglichen Diphthongen, sondern sein eigentlicher Platz ist über solchen Vokalen, denen ein Halbvokal (d. h. v oder y) vorangeht. Dabei steigt die Stimme von einer höheren Tonstufe auf die Tonhöhe des Udâtta hinab, z. B. 

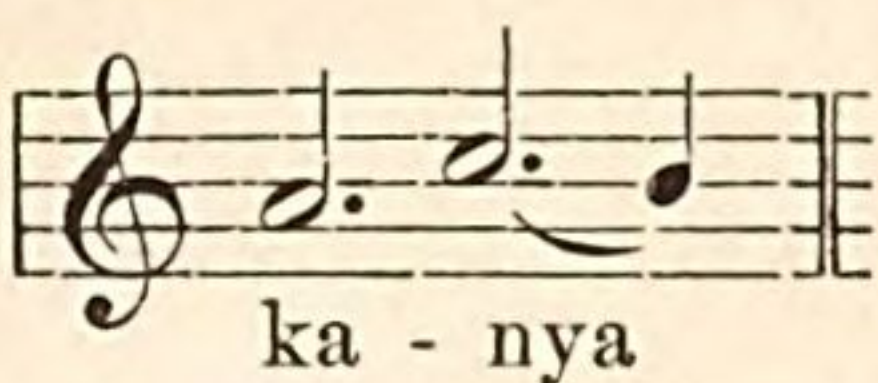
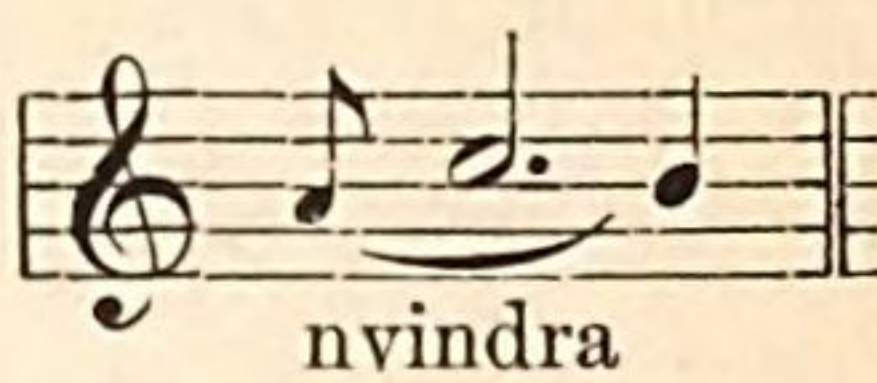
Neben diesen drei Hauptaccenten tauchten allmählich immer mehrere auf. Wichtig ist für uns auch die gelegentliche, aber nicht durchweg anerkannte Aufstellung eines Mitteltones, des Prachaya (d. h. Anhäufung), der theoretisch die Grenzlinie zwischen Udâtta und Anudâtta bedeutet.

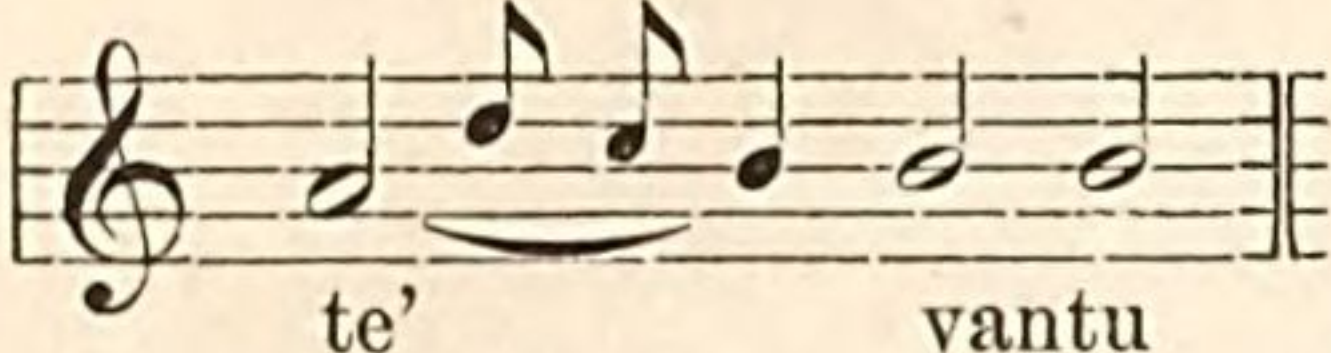
Dem Udâtta folgt gewöhnlich ein Svarita, und oft geht ihm ein Anudâtta voran. Durch diese Abwechselung der Accente, deren Gründe und Ursachen durchaus in der Sprache selbst liegen, ergibt sich also ein Auf- und Absteigen der Stimme, das Haug ganz klar in Noten zu Papier zu bringen vermochte. Schon oben (S. 34) wies ich darauf hin, dass die Brahmanen noch heute nie den Veda aus einer Handschrift, sondern nur aus dem Munde des Lehrers lernen und sie halten die mündliche Überlieferung mit ihren lebendigen Stimmbewegungen noch heute für so wichtig, dass sie die Existenz der Veda nur im Munde der Brahmanen zugeben. Die mündliche, noch heute bestehende Überlieferung verbürgt also das hohe Alter dieser Recitationsweise. Es ist von Wichtigkeit, gerade über die melodische Beschaffenheit der indischen Accente keinen Zweifel aufkommen zu lassen; darum rücke ich das erste Stück des Atharva-Veda nach der Recitation der professionellen indischen Recitatoren hier ein (wobei  lange Silbe,  kurze Silbe,  und  den mit Emphase ausgesprochenen Anudâtta,  oder  den Svarita bedeutet).

1. 
 Sañ no de-vir a-bhi-shta-ya a-po bha-van-tu pî-ta-ye ||sām yor abhi

 sra-van-tu nah ||1|| ye tri-shap-tah pa-ri-yan-ti vis vâ rû-pâ ni bi bhra-

 tah || vâchas-pa-tir ba-lâ te-shām tan-vô adya dadhâ tu me ||2|| u. s. w.

Es kommen, freilich seltener, auch Fälle einer etwas reicheren Melodisirung vor. So theilt man den Svarita in 6—8 verschiedene Arten, die nun in der Recitation einen besonders sorgfältigen Zugesang erhalten. Einige dieser Arten sind: jâtya und praslihta (milde

auszusprechen) mit dem Tonfalle:  ka - nya kshaipra (schärfer):  nvindra

abhinihita:  te' vantū

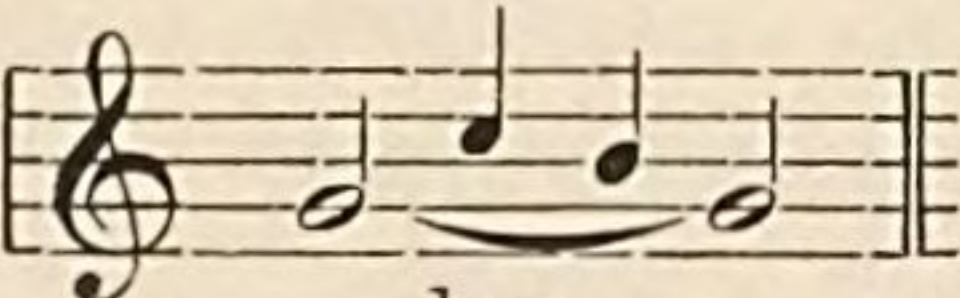
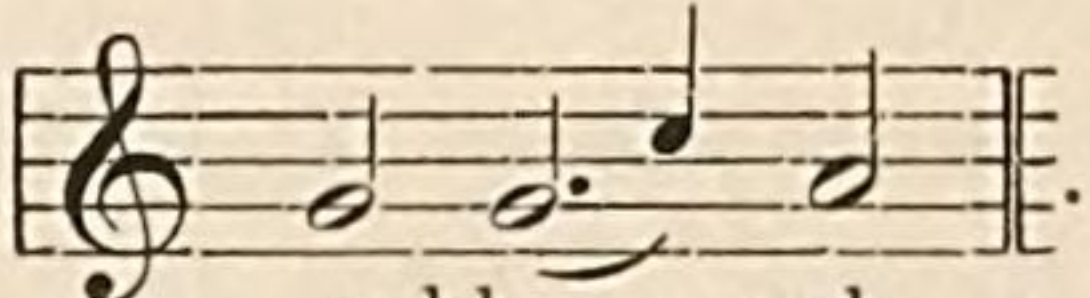
Aber über den Umfang einer Quinte geht die Zugesangs-Melodie niemals hinaus, und zwar ist das Pentachord offenbar jenes von F—c, für das die Cheironomie ihre Fingerzeichen in oben angegebener Weise aufweist. Die Melodie schreitet gewöhnlich stufenweise fort, oder vielmehr, sie gleitet von einem Tone zum andern; nur seltener kommen Sprünge vor, vor allem der kleine Terzensprung aufwärts, aber auch der Quartensprung stellt sich in sehr seltenen Fällen ein.

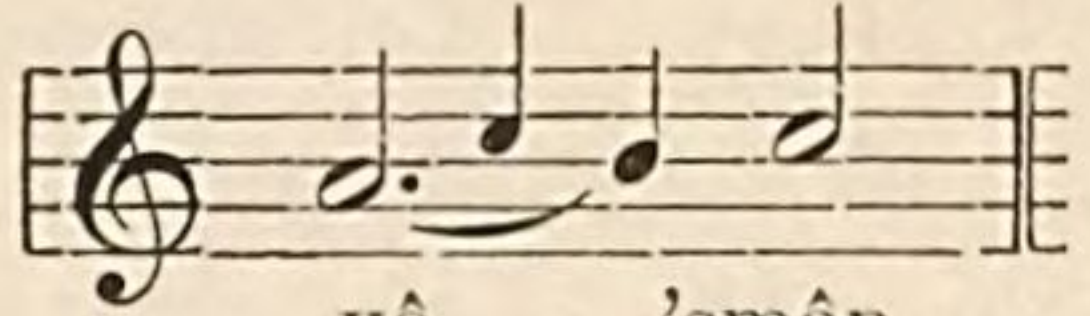
Schriftlich bezeichnet werden die indischen Accente nur in den ältesten Sprachdenkmälern, den Veden. Ursprünglich waren es nur zwei, aber ihre Anzahl wuchs mit der Zeit. Die Erfindung der Zeichen scheint also in eine sehr frühe Zeit zu fallen. Je später, desto mehr wurde die alte Veden-Accentuation den Schreibern unverständlich; das ist gewiss der beste Beweis für ein hohes Alter dieser Accente, das bis tief in das Alterthum hinabzugehen scheint. Wahrscheinlich fällt ihre Erfindung in die Zeiten der ersten grammatikalischen Redaktionen der heiligen Schriften. Indessen sind die Zeichen in den verschiedenen Veden verschieden, fast jedes einzelne Denkmal hat sein eigenes Zeichen-System für die Accentuation, obgleich durch sämmtliche ein verwandter Grundzug hindurchgeht. Denn dem Wesen nach ist die Accentuation selbst in allen poetischen Recitationen überall die gleiche. Das bekannteste und in den ältesten Gesängen (Rigveda) angewendete lässt den Mittelton (Udâtta) unbezeichnet, den tiefen Ton (Anudâtta) stellt es durch einen Querstrich unterhalb der Schriftlinie und den höchsten Ton (Svarita) durch einen senkrechten Strich oberhalb derselben dar. Das obige Beispiel einer Recitations-Melodie kann davon eine Vorstellung geben. Andere Methoden verfahren anders unter Zuhilfenahme von mehr oder weniger Zeichen. Nicht unbemerkt will ich lassen, dass der Atharva-Veda den liegenden Strich auch durch einen Punkt wiedergiebt. Sonst handelt es sich bei diesen Abweichungen fast immer um die Bezeichnung des Svarita. Er war ja nicht ursprünglich vorhanden und ist es, der besonders die poetische Recitation über die prosaische Redeweise emporhebt. Daher ist seine Ausführung, wie wir oben sahen, so vielgestaltig. Diesen Accent aber, als sogenannten „unabhängigen“ Svarita, finden wir im Atharva-Veda durch einen Halbzirkel unterhalb der Schriftlinie dargestellt , im Jadschur-Veda (und zwar in der Mâitrâyanî Saṁhitâ) in vielen Fällen durch denselben Halbzirkel in anderer Lage bezeichnet

Indem wir also, von erlaubter Freiheit Gebrauch machend, von allen Accentuations-Systemen dasjenige herausgreifen, das auch äusserlich am meisten mit den später zu besprechenden Accentuations-Systemen der Griechen, Armenier usw. übereinkommt, stellen wir hier das der Mâitrâyanî Saṁhitâ zusammen.

- 1) Der Akut (udâtta): ein senkrechter Strich oberhalb der Schriftlinie!
- 2) Der Gravis (anudâtta): ein Querstrich unterhalb der Schriftlinie
- 3) Der Circumflex (svarita): meist ein Halbzirkel unterhalb der Schriftlinie (im Atharva-Veda).

Ausser den drei Hauptaccenten kannten die indischen Grammatiker u. a. noch einen aussergewöhnlich gebrauchten. Sie wandten ihn bei gedehnten Rufen oder Fragen an, z. B. beim Rufe in die Ferne (wie etwa bei diesem: „Agni komm!“) oder bei Fragen wie „War es unten, war es oben?“ wo auch wir den Ton langhin ausziehen. In solchen Fällen wurde dem lang auszuhaltenden Vokal das Zahlzeichen für „drei“ ३ beigefügt, und dieses Zeichen diente zugleich für gewisse Accent-Komplikationen, bei denen dann die so hervorgehobene Silbe mit einem eigenthümlichen Tremoliren der Stimme (kampa, d. i. „Zittern, Erbeben“ genannt) ausgesprochen wurde. Ähnlich ist das Zeichen, das die Madhyandini sâkhâ der Vâjasaneyi Saṁhitâ für Kampa anwendet: es ist nämlich ein Doppelhäkchen unterhalb der Linie, unserem Trillerzeichen also nicht unähnlich. Auf die richtige Aussprache dieses Kampa verwenden die Brahmanen grosse Sorgfalt und

singen es deutlich so:  oder . Die Atharvavedi
z. B.: kve subh - vah

aber singen ihn als einen Triller so: .
yô - 'smân

Vergleichen wir flüchtig die soeben besprochenen Accent-Zeichen mit denjenigen, welche andere Sprachschriften in gleichen oder ähnlichen Fällen der Accentuation anwenden, so ergibt sich eine überraschende Verwandtschaft. Die drei Hauptaccente, wie sie sich oben darstellten, entsprechen in Form und Gebrauch auf bedeutsame Weise denen der griechischen Sprachschrift, wie man aus den nachfolgenden Untersuchungen ersehen wird.

Aber schon hier will ich auf eine eigenthümliche Erscheinung aufmerksam machen. Seltsam berührt die Verwandtschaft von Formen und Anwendung des Pluta-Accentes mit einem Tremolo-Zeichen, das bei den verschiedensten Völkern des Alterthums und Mittelalters wiederkehrt, nämlich bei den Hebräern, Armeniern, Griechen und Lateinern. Überall hat es die gleiche Bedeutung, wie bei den Indern: es bezeichnet einen lang ausgezogenen erzitternden Ton, der bei besonders hervor zuhebenden, namentlich bei Schluss-silben Verwendung findet.

- | | |
|-------------|-----------------------------------|
| indisch: | ३ oder <u>.....</u> |
| hebraeisch: | 𐤌 oder 𐤍 (Umkehrung von 𐤏 oder 𐤐) |
| armenisch: | 𐎎 oder 𐎏 (Umlegung des indischen) |
| griechisch: | ω |
| lateinisch: | ω oder ω |

Hier muss ich nun ferner der Bestrebungen der indischen Grammatiker um die Klassifizierung der Accente gedenken. Schon sehr früh stellten die Inder eine Lehre von der richtigen Aussprache der Worte auf, die sogenannte S'ikshâ (eigentlich „Gesang“).

Diese S'ikshâs sind nach indischer Anschauung die ältesten Quellen der theoretischen Erkenntniss der heiligen Gesänge. In der Tâittirîya-Upanishad wird die Lehre von der richtigen Aussprache in drei Theile getheilt: 1) Laut und Accent, 2) Metrum und Anstrengung (der Organe zur Hervorbringung der Laute), 3) Gesang und Lautverbindung. Aber noch wichtiger ist die Eintheilung der Pâninîyâ S'ikshâ, die man dem Panini zuschreibt. Hier sind es 5 Gruppen, wovon ich die erste varṇa (Laut) auslasse.

- 1) svara Accent (Udâtta, Anudâtta, Svarita)
- 2) kâla Zeit, oder mâtrâ, Metrum (Kürze, Länge, Dehnung)
- 3) prayatna Anstrengung (der Organe), Artikulation, oder bala = Stärke, vermuthlich des Hauches.
- 4) sâma, der Vortrag oder die Recitation.

Auch dieser Eintheilung der Elemente des Zugesanges werden wir bei den Griechen, Armeniern und andern Völkern in den Grundzügen wieder begegnen. Näheres darüber wird S. 62 bringen.

Ausser der prosaischen und poetischen Accentuation gab es, wie schon oben bemerkt, noch eine musikalische. Diese Accentuation ist nicht mehr eine blosser Recitation, sondern bereits ein eigentlicher Gesang. Demgemäss ist denn auch die Anzahl der Zeichen eine erheblich grössere, nämlich zehn. Mit solcher Accentuation ist der Sâma-Veda (sâma = Gesang) ausgestattet. Die sieben ersten dieser Accente nennt man in den indischen phonetischen Lehrbüchern die 7 Accente des Samaveda; sie bestehen aus den Zahlenzeichen für 1—3 und Zusammensetzungen davon mit Buchstaben. Eine auffallende Ähnlichkeit besitzen sie mit den Gana-Zeichen, die rein musikalischer Natur sind und die die 7 Töne der Tonleiter darstellen. Was uns aber hier besonders interessirt, und weshalb ich dieser musikalischen Accentuation Erwähnung thue, ist der Umstand, dass trotz der anscheinend rein gesanglichen Natur und trotz der Komplizirtheit des Systemes diese Accentuation doch mit denen der übrigen Veden prinzipiell völlig überein stimmt. Damit wäre freilich sogar die musikalische Accentuation des Sama-Veda anzusehen als eine Weiter-Entwicklung der poetischen und in letzter Linie der prosaischen Accentuation. Zum ersten Male würde sich also ein uraltes Beispiel von einem rein musikalischen Gesange zeigen, der aus dem Zugesange der gesprochenen Rede heraus gewachsen ist.

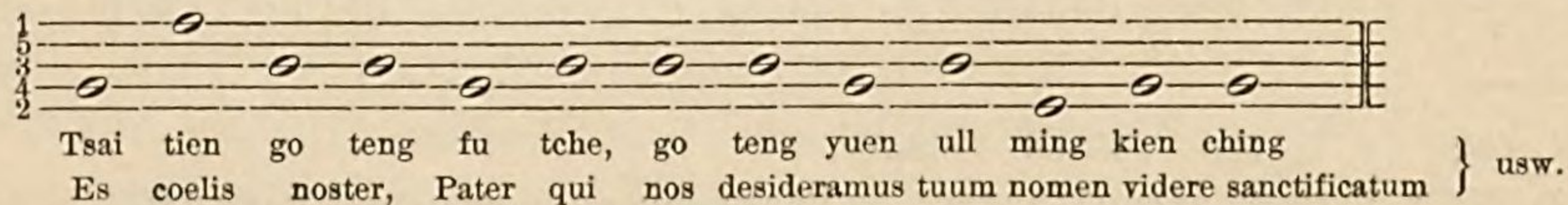
Da indessen dieses Verhältniss des Redegesanges zum Sama-Veda und der altindischen Opfer-Melodie noch nicht genügend aufgeklärt ist, so beschränke ich mich hier darauf, folgendes als gesichert fest zustellen. Es gab bei den alten Indern einen Gesang, der nur eine musikalische Entfaltung des sprachlichen Accentos war, wo die Melodie nur eine Weiter-Entwicklung war jener Stimmbewegungen, die der Sprechende, besonders bei feierlicher, erhobener Redeweise unwillkürlich anwendet. Mit dieser Gesangesart haben wir es hier, als einer Grundlage der Neumenschriften, zu thun; ihre Zeichen werden in letzter Linie immer mehr oder weniger deutlich auf die cheironomischen Bewegungen der Gestikulation zurückgeführt werden können. Dieser Sprachgesang hängt zusammen mit der Sprache, als mit ihr erzeugt.

Das Alterthum und frühere Mittelalter haben, wie es scheint, den reinen Sprachgesang, die Recitation, zu einer hohen Ausbildung gebracht. Es ist ein merkwürdiges Schicksal, dass wir heute kaum noch eine Erinnerung von jenem Recitations-Gesange auf-

behalten haben. Umso mehr scheint es die Pflicht der Wissenschaft zu sein, die Spuren jener uralten Gesangspraxis aufzusuchen. Die rein musikalische Gesangsform konnte den alten Indern daneben nicht unbekannt sein. Zudem liebten und verehrten sie das Instrumentenspiel und sangen zur Vina, ihrem uralten geheiligten Saiten-Instrumente. Aber sie schieden sehr wohl die musikalische Melodie von der Recitations-Melodie und erkannten sie als geeignet zum Vortrag ihrer heiligen Gesänge.

Haug weist in seinem „wedischen Accent“ auch ganz besonders auf die „Töne“ (shing) der Chinesen hin, d. h. auf die Modifikationen der Aussprache durch hohe, tiefe u. a. Intonation, und sagt, dass sich diese Abarten (etwa 20 an Zahl) sämtlich auf die drei Grundformen des steigenden, fallenden und gebogenen Tones zurück führen liessen; auch fehlte dabei der Mittelton (Prachaya des Veda) nicht. Ich muss mich, bei Unkenntniss des Chinesischen, hier auf eine kurze Andeutung beschränken. In einem Pracht-Druckwerke „Oratio Dominica in CLV Linguas versa et exoticis Characteribus plerumque expressa“, Parma (Typis Bodonianis) 1806, dem Vicekönig Eugène Napoléon von Italien von *Jean Baptiste Bodoni* gewidmet, findet sich auch das Vaterunser in chinesischer Sprache *cum indicatione tonorum cuiusque vocis lectioni necessariorum* und mit Musiknoten aus einer Handschrift eines Herrn Ager. Die Erläuterung dazu besagt, dass dem ersten Tone des chinesischen Idioms ein Strich — und der Ton der ersten Linie entspräche,¹⁾ dem zweiten Tone das Zeichen $\wedge$, dem dritten das Zeichen $\searrow$, dem vierten dieses $\nearrow$ und schliesslich dem fünften folgendes Zeichen $\cup$. In diesem System haben wir es mit genau denselben Zeichen-Formen zu thun, als sie die Grundlage der Accent- und Neumen-Systeme der Inder, Armenier, Griechen und lateinisch sprechenden Völker bilden. Die Verantwortung der Richtigkeit obiger Angaben muss ich natürlich genanntem Werke überlassen, darf aber nicht verschweigen, dass sich sogar auch Spuren einer musikalischen Cheironomie im chinesischen Alterthume zu finden scheinen. So berichtet *J. Heinr. Plath* „Sämmtliche Aussprüche von Confucius und seinen Schülern, systematisch geordnet“ (Abhandl. der Akad. der Wissenschaften, München 1873, S. 111 ff.), dass Confucius auf die Frage eines Schülers, wie ein Land zu regieren sei, antwortet: „Befolge die Zeit-eintheilung der Hia, fahre den Wagen der Yn, trage die Ceremonien-Mütze der Tscheu, bediene dich der Musik Schao von Schün mit ihren Pantomimen, verbanne die (üppige) Musik des (Reiches) Tschin und entferne die Schmeichler.“ Auch besitzen oder besaßen die Japaner eine Accentuation, die sie bei ihren Recitationen anwendeten. Ein altes japanisches Werk, worin solche Accente durchgehends angewendet worden sind, hat mir Herr Prof. Dr. *Shohé Tanaka* freundschaftlich verehrt; aber weder er noch einige andere Herren japanischer Abkunft konnten mir über ihre Bedeutung nähere Auskunft geben. Die hauptsächlich und sehr reichlich verwendeten Zeichen sind hier diese: — $\searrow$ $\nearrow$ Das erste Zeichen ist weitaus das häufigste, das letzte das weitaus seltenste. Ganze Seiten hindurch ist jedes Wort mit einem dieser drei Zeichen versehen, und diese Abschnitte wechseln ab mit solchen, die keinerlei Beizeichen aufweisen. Alles scheint darauf hinzuweisen, dass das Accentuations-System der Inder eine weite Verbreitung gefunden hat. Denn dass die chinesische Kultur durch die Inder beeinflusst worden sei, ist Forschern wie Frhrn. von Richthofen u. a. wahrscheinlich. Der *Buddhismus* scheint in Asien das Vehikel dieser Recitations-Zeichen gewesen zu sein, wie das *Christenthum* im Abendlande.

¹⁾ Primae lineae tonus correspondit — id est primo tono sinici idiomatis usw. Merkwürdiger Weise ist die Anordnung der Linien folgende:



Fünftes Kapitel.

Accentuation der alten Griechen und Römer.

Dionys von Halikarnass (um 30 v. Chr.) sagt in seiner Abhandlung *de compositione verborum*¹⁾: Wenn die Stimme sich zum Akut erhebt, so steigt sie nicht höher als um eine Quinte (Diapente); wenn sie zum Gravis sinkt, fällt sie nicht tiefer, als um eben dies Intervall. Beide können auf einer Silbe mit einander verbunden werden, und dies ergiebt dann den Circumflex. Dabei wird zugleich die Quantität der Silben wohl beobachtet. Doch sagt er auch, dass die Accente geändert würden, wenn die Verse gesungen werden; die Intervalle seien dann viel mannigfaltiger und die Quantität oft umgekehrt.

Was wir am Ende des 3. und 4. Kapitels im Allgemeinen und bezüglich der Inder ausführten, scheint sich hier auch für die alten Griechen zu bestätigen. Sie waren sich des Unterschiedes zwischen Recitations-Melodie und rein musikalischer Gesangs-Melodie sehr wohl bewusst. Wenn nun Dionys ausdrücklich den Umfang der Stimmbewegungen beim Sprachgesange auf eine Quinte angiebt, so könnten wir selbst ohne weitere Untersuchungen annehmen, dass die altgriechische Recitation in melodischer Hinsicht ein der indischen nicht unähnliches Gebild ergab.

Gehen wir nun auf die Zeugnisse der alten Schriftsteller näher ein, so erhebt sich diese bloss äusserliche Ähnlichkeit zu einer überraschend nahen inneren Verwandtschaft.

In gleichem Sinne, als die Accente der alten Inder, wurden auch die der Griechen angewendet. Sie heissen hier *προσῳδία*, *Prosodien*, ein Wort, dessen wörtliche Übersetzung *accentus* (adcantus) oder „Zugesang“ ist. Ihre Erfindung oder Einführung in die griechische Schrift wird allgemein dem Grammatiker *Aristophanes* von Byzanz († um 180 v. Chr., einem Schüler des Zenodot) zugeschrieben. Seinem Beispiele folgten sein Schüler *Aristarchos* und dessen Schüler *Dionys* von Thracien. Somit fiel die Erstanwendung der griechischen Accente in das zweite Jahrhundert vor Christi Geburt.²⁾

Damit ist indessen noch nicht gesagt, dass nun diese Zeichen auch bereits in der gewöhnlichen Schrift irgend eine Anwendung gefunden hätten. Wir sehen vielmehr in

¹⁾ Cap. 11, S. 126—135 ed. Schäfer.

²⁾ Wenn Coussemaker (*L'histoire de l'harmonie au moyen-âge*, Paris 1852, S. 161) ohne Nachweis behauptet, dass die Accentzeichen schon von *Isokrates* (436—338 v. Chr.) erfunden worden seien, um damit der bereits zu seiner Zeit herein brechenden Unsicherheit der Betonung einen Damm zu setzen, so beruht das offenbar auf einer irrthümlichen Auslegung der Worte Ciceros (*orat.* 52, 174 ff.): *Qui Isocratē maxime mirantur, hoc in eius summis laudibus ferunt, quod verbis solutis numeros primus adiunxerit.* Hier ist nicht von Accenten, sondern vom Rhythmus die Rede.

den Handschriften, die aus dem Alterthum auf uns gekommen sind, keinerlei Anzeichen einer praktischen Verwendung dieser Accentzeichen. In praktische Anwendung sind sie vielmehr erst viel später eingetreten, sicher nicht vor dem 5. Jahrhundert n. Chr. Aber schon Jahrhunderte vorher beschäftigten sich die Grammatiker in zunehmendem Maasse mit diesen Zeichen theoretisch. Zuerst waren sie ihnen nur Verkörperungen jener drei musikalischen Elemente in der Sprache: des Tones, des Rhythmus und des Metrums in rein theoretischer Beziehung.¹⁾ Die lateinischen Grammatiker folgen meist streng den griechischen, obgleich die Accentzeichen, wie sie selbst aussagen, für die lateinische Sprache zum grösseren Theile überflüssig sind. Thatsächlich fanden die Prosodien auch bei dieser Sprache, die ja noch lange lebendig gesprochen wurde, als die griechische sich schon zur Sprache der Gebildeten umgewandelt hatte, erst um Jahrhunderte später praktische Verwendung, und zwar bezeichnender Weise in der Musik.

Dass die griechischen Accente von Anfang an als „Tonzeichen“ gegolten haben, ist aus der Erklärung des *Aristoteles* von dem, was man schon vor Bekanntwerden dieser Zeichen unter *Prosodia* verstand, zu ersehen. Er erklärt: *προσῳδία ἐστὶ ὁ τόνος πρὸς ὃν ᾄδομεν καὶ τοὺς λόγους ποιοῦμεθα*. Prosodie nennt also Aristoteles den Ton, nach welchem die Griechen sangen und die Reden bildeten. Wenn die späteren Grammatiker ihre Schriftzeichen Prosodien nannten, so waren sie sich sicherlich der musikalischen Natur derselben vollkommen bewusst. Sie sprechen das auch klar aus. *Quintilianus* (um 80 n. Chr.) hat offenbar die obigen Worte des Aristoteles im Auge, wenn er erklärt: *Accentus proprie est cantus seu tonus, secundum quem aliquid canitur seu vox inflectitur, idem quod Graeci προσῳδίαν vocant*. Noch *Ammianus* (um 330—400 n. Chr.) nennt den accentus sogar geradezu einen sonus ad modos musicos prolatus (16. 12) und eine Anzahl von lateinischen Grammatikern leitet accentus von accinere her, weil er „der Gesang jeder Silbe“ sei. Hierbei ist an *Ciceros* Ausspruch (Orat. XVIII) zu erinnern: *Est etiam in dicendo quidam cantus obscurior*. *Dionys* (De comp. verb. c. 19. p. 133, 8) erklärt *τάσεις φωνῆς αἱ καλούμεναι προσῳδίαὶ διάφοροι*. So klar war die musikalische Bedeutung des Wortes ausgeprägt, dass man es nicht bloss für den (Zu-)Gesang in der Rede, sondern sogar auch für die Töne eines Musik-Instrumentes z. B. der Flöte anwendete. So heisst es bei *Solin* (5 ad fin.): *Tibiae milvinae, quae in accentus exeunt acutissimos*. Ähnlich erklärt *Critias* bei Pollux (4, 64) die Prosodie für den Gesang zur Kithara (*τὰς πρὸς κιθάραν ᾠδὰς*), und *Hesychius*, sowie *Photius* als Gesang zu irgend einem Musikinstrument (*μετ' ὄργάνου ᾠδή*), und der *πρόσῳδος* ist der „Musiker, der zum Instrumentenspiel singt“.

Um allen Zweifel an dem ausgesprochenen musikalischen Charakter der griechischen Accente zu beseitigen, folge hier die auch sonst für uns wichtige Erklärung eines alten griechischen Grammatikers.²⁾ „Man muss wissen — so sagt er — dass man von der Prosodie nach drei Richtungen hin redet. Zuerst wird von den Musikern die Ansprache und der Ton der Flöten Prosodie genannt. Dann auch die Prosodie, die in der Rede dadurch geschieht, dass man ein Wort als Oxytonon, Paroxytonon oder Perispomenon gebraucht. Endlich heissen auch die Schriftzeichen der Töne und der Zeiten und der Hauche Prosodie, z. B. der Akut, der Gravis, der Circumflex.“

Eine der ausführlichsten Erklärungen über die Natur und Entwicklung der griechischen Accentuation besitzen wir in der *Explanatio in Donatum*, die man dem *Sergius* (*Servius*) zuschreibt. Nicht nur, weil sie eine klare Vorstellung aller einschläglichen Hauptfragen verleiht, will ich sie hier in Übersetzung wiedergeben, sondern vor allem deshalb, weil sie sich als eine sichere Grundlage auch für unsre Untersuchungen

¹⁾ Vgl. u. a. *Aristoteles*, *Poetik* VI. 3. und *Martianus Capella*: *Harmonia seu musica constat sono, numeris atque verbis: sed quae sonis ad melos pertinent harmonica dicuntur, quae ad numeros rhythmica, quae ad verba metrica*.

²⁾ Im Auszuge mitgetheilt in *Henrici Stephani Thesaurus linguae graecae* unter *προσῳδία*. Vgl. auch *Glossar. Gudianum*.

Fleischer, Neumen-Studien. I.

über die späteren, mittelalterlichen griechischen Neumen erweisen wird. Dieser ganze Abschnitt ist durchaus von musikalischen Vorstellungen beherrscht, gehört also wohl füglich in unsere Untersuchungen. Den lateinischen Originaltext findet man u. a. in Heinrich Keil's *Grammatici latini*, Bd. IV, Leipzig 1864, S. 528 ff.¹⁾

„Der Accent ist im eigentlichen Wortsinne die Beschaffenheit der Silben, welche die Merkmale der Zeit der Silben, deren Natur und Stellung angiebt. [Es giebt aber drei: Akut, Gravis und Inflexus, die die Griechen Prosodien nennen.] Man muss dabei zu erkennen suchen, ob der Vokal-Buchstabe den Accent gemäss der Silben-Ordnung jedes Redetheiles an erster, zweiter oder dritter Stelle trägt. Zu sagen ist, wieviel es Prosodien giebt. Dies ist mit umso grösserer Sorgfalt zu behandeln, als unsre Meinung von der schon veralteten und fast bei allen im Geist befestigten (zum Axiom gewordenen) abweicht.

Athenodorus meinte, es gäbe 2 Prosodien: eine tiefere und eine höhere. Die Flexa aber (so nennen wir nämlich die *περισπωμένη*) sei nichts anderes, als jene beiden auf einer Silbe vereinigt.

Dionysius hingegen, der Schüler des Aristarch, genannt der Thraker (vgl. oben), von Haus aus Alexandriner, derselbe der in Rhodus lehrte, der bei weitem fleissigste der lyrischen Dichter, überlieferte drei (Accente), die wir noch jetzt alle gebrauchen: die *βαρεῖα*, *ὀξεῖα*, *περισπωμένη*.

Tyrannion jedoch der Amisener, den Lucullus im Mithridatischen Kriege gefangen nahm und dann dem Lucius Murena überliess, von dem ihm dann zugleich mit der Freiheit auch das Bürgerrecht verliehen wurde, schreibt, es gäbe vier Prosodien: *βαρεῖα*, *μέση*, *ὀξεῖα* und *περισπωμένη*. Aber man weiss, dass er, der allen andern in der Deklamation überlegen war, sie nur bei einer ausgesucht sorgfältigen Betonung der einzelnen Worte erreichen konnte.

Derselben Meinung war auch *Varro*, der die Accente auf ihre Regeln zurückführt, verleitet durch die Gelehrtheit und Wissenschaft, womit jener (*Tyrannion*) zu allen seinen Vorschlägen die einleuchtendsten Gründe beibrachte: wie er denn auch diese Ausführung für die (Existenz der) *Media* macht, dass er sagt, die Natur mache überhaupt nichts, wenn nicht eine Mitte (ein Mittleres) dabei wäre. Denn wie zwischen einem Rohen und Gebildeten, wie zwischen Wärme und Kälte, zwischen Süss und Sauer, und zwischen Lang und Kurz ein gewisses Mittelding bestände, was neutral sei, so gäbe es zwischen einem tiefsten und höchsten Tone auch einen mittleren Ton, und hierin sei die gemeinte Prosodie zu erblicken. Es gäbe keinen Musiker, der nicht die Mittelstimme künnte, und niemand könnte sagen, dass es beim Klange der Saiten oder der Buccinen oder der Stimme der Sänger eine *μέση* gäbe, wenn nicht dieses Mittlere in jedem Tone von Natur vorhanden wäre. Am wenigsten aber sei es verwunderlich, dass auf die Mitte der Sinn vieler Menschen gar nicht Acht gäbe, da er das Mittlere, was in der Kithara oder (Buccina?) reichlicher vorhanden sei, hier oft überhaupt nicht heraushöre.²⁾ Ausserdem sei die *Media* den Übrigen weniger bekannt, zuerst weil sie der Anfang der anderen (Prosodien) ist, wie die *μέση* in der Musik der Beginn des Gesanges ist, und die Anfänge aller Dinge immer unklar sind; dann aber auch, weil alles Mittlere in engen Schranken nicht bemerkt werde, wie der Mittelpunkt (das Centrum) in einem vielleicht recht grossen Kreise. Es gäbe keinen Körper, wo nicht auch ein Mittleres sei, und jeder Ton sei ein Körper. Folglich habe auch jeder Ton einen Mittelton. Denn was unten war, gelange erst in die Mitte, bevor es nach oben steige, und was oben ist, käme vorher erst ebendahin, bevor es nach unten (sinke); deshalb sei die Mitte der Kreuzweg für beide. Noch vieles führt er diesbezüglich ausserdem breiter aus, das zu wiederholen uns zu weit führt. Man muss nämlich wissen, dass die Erfindung dieser Ansicht nicht jung ist, sondern dass von denen, die vor *Varro* und *Tyrannio* irgend etwas über die Prosodie hinterlassen haben, gerade die meisten und berühmtesten dieser *Media* Erwähnung gethan haben, die alle für *Varro*, wie er bemerkt, Gewährsmänner waren, nämlich *Glaucus von Samos* und *Hermocrates der Iasier*, ebenso wie der Philosoph *Theophrast* der Peripathetiker, dem seine göttliche Beredtsamkeit den Namen gab, und nicht weniger *Athenodor* von derselben Sekte, ein Mann höchsten Scharfsinnes, der eine gewisse Prosodie *μονότονον* nannte, die nichts andres zu sein scheint als die *media*, nur mit einem anderen Namen.

¹⁾ Das in eckige Klammern Eingeschlossene ist späterer Zusatz in den Handschriften; das in runden Klammern Befindliche ist Zusatz von mir.

²⁾ Die Stelle ist im Original verstümmelt.

Auch solche fehlen nicht, die mehr als vier Prosodien annahmen, wie *Glaucus der Samier*, von dem sechs Prosodien mit folgenden Namen herrühren: ἀνειμένη, μέση, ἐπιτεταμένη, κεκλασμένη, ἀντανακλαζομένη.¹⁾ Aber dieser stimmt nicht gegen uns. Denn jedermann ersieht leicht, dass von diesen Namen die drei ersten einfache und nichts anderes sind, als die βαρεῖα, μέση und ὀξεῖα; dass die letzten drei aber doppelte und gewissermassen Arten sind einer einzigen Flexa, die als Gattungs-Begriff für sich steht. Denn alle meinten, dass diese (Flexa) nicht bloss auf Eine Art flektirt (gebrochen) wurde. *Eratosthenes* hält dafür, der Ton steige von dem ersten höheren Theile nach dem zweiten tieferen ab, *Theodorus* aber glaubte, dass er zuweilen vom tiefen nach dem höheren Theile aufsteige; und schliesslich meint *Varro*, sie bewege sich nach beiden Seiten hin, und dies könne nicht leicht ohne Media geschehen, sie sei aber meistentheils mehr Acut als Gravis, [weil jener Mittelton beiden näher ist, als dieser höhere und tiefere sich gegenseitig].

Doch das genüge über die mittlere Prosodie, um zu wissen, was davon zu halten. Übrigens ist denen, die sie nicht kennen, kein Vorwurf zu machen, weil sie nur wissen, was sie in den Schulen gelernt haben. Aber auch diejenigen Lehrer, die nur drei (Prosodien) lehren, möchte ich nicht eines Irrthums beschuldigen, sobald sie dies des Unterrichts wegen thun, während ihnen selbst die vierte (Prosodie) nicht unbekannt ist. [Dass drei Prosodien im Gebrauche sind, ist nöthig zu wissen . . . Die Media aber, die zwischen beiden gewissermassen die Grenze bildet, weil sie dem tieferen Tone ähnlicher ist als dem höheren, wird besser unter die Zahl der tieferen als der höheren gerechnet. Denn darin stimmen die grössten Gelehrten fast überein, dass mehr als eine Acuta innerhalb eines Wortes nicht bestehen könne, der Graves aber mehrere sein können].

Prosodie nennen wir das Auf und Ab (der Rede). Die tiefere unter mehreren (Prosodien) heisst griechisch βαρεῖα, lateinisch aber Gravis (die schwere) deshalb, weil sie in der Weise²⁾ schwererer Gewichte abwärts geht. Aber diejenige, die aufwärts geht, nannte *Glaucus* ἐπιτεταμένη und andere anders, aber Niemand hat sie noch levis (die leichte Prosodie) genannt, obgleich dies doch dem gravis entgegen gesetzt wäre. Sie hat aber ihren Namen ὀξεῖα, lateinisch acuta (die spitze, helle) deshalb, weil sie dünn ist; alles Spitze ist ja dünn. Zwischen beiden liegt die μέση, lateinisch media, worin die beiden vorhin genannten diesseits und jenseits zusammen kommen. Jene vierte (Prosodie) hat mehrere Bezeichnungen, weil sie verwickelter ist. *Ammonius Alexandrius*, der der Schule des *Aristarch* folgte, nennt sie ὀξύβαρυς, *Ephorus von Cyme* aber περίσπασις, *Dionysius Olympius* δίτονος, *Hermocrates Iasius* σύμπλεκτος, *Epicharmus von Syracus* κεκλασμένη. Jetzt aber wird sie von allen griechisch περισπωμένη genannt und bei uns Flexa, da sie zuerst aufsteigt, dann aber wieder nach unten gebogen wird.

Die Acuta ist schwächer und kürzer und in jeder Hinsicht geringer als die Gravis, wie leicht aus der Musik zu erkennen ist, deren Abbild ja die Prosodie ist. Denn bei der Kithara und jeglicher Psalter-Art klingt jede Saite desto höher, je dünner sie ist, und die Pfeife (tibia) ist von umso höherem Tone, je enger die Röhre ist, sodass er (der Ton) aus einem kleinen Horne (corniculum) oder aus dem angefügten Schallbecher (bamborium additum) um so tiefer klingt, je dicker er in die Luft ausströmt. Auch die Kürze eines hohen Tones lässt sich an den selben Instrumenten beobachten, da der hohe Ton im Anschlage der Saiten schneller vorüberfliegt, der tiefe aber länger in die Ohren klingt. Ferner erscheinen die Saiten, die dicker klingen, länger, weil sie schlaffer angespannt sind; ebenso giebt es bei der Rohrflöte (fistula) zwei sehr kurze Rohrblätter, die von sehr hohem Tone sind; auch sind die Pfeifen (tibiae) höher, welche kürzer sind, und bei ihnen geben die Tonlöcher in dem Maasse einen hohen Ton, als sie dem Mundstücke am nächsten sind und die Bewegungen der kürzeren Luftsäule durch hören lassen. So ist im Tonfall der Redenden oder Vorlesenden, wo die Prosodien gewissermassen die Leitfäden bilden, der hohe (Ton) dünner als der tiefe und so kurz, dass er nicht länger als über eine einzige Silbe, oder gar nur durch ein Tempus hindurch ausgehalten wird; während der tiefe (Ton), je voller und langsamer er ist, um so länger auf dem Worte ruht und, wenn auch über viele Silben vertheilt, doch in gebundenem Flusse verweilt. Demgemäss giebt es mehrere Graves an Zahl, und weniger Acutae, und am seltensten sind die Flexae.

¹⁾ Vgl. Theodosius, Grammatica: (προσῳδία) ἥ γὰρ ἐπιτεταμένη (aufsteigend) ἐστίν, ἥ ἀνειμένη (absteigend), ἥ μέση (mittel).

²⁾ Ich lese in modo statt in sede ponderum graviorum.

Das Zeichen (nota) der Acuta ist ein Strich (virgula) von links nach rechts oben zugespitzt.¹⁾ Die Gravis aber wird notirt mit einem Striche ebenfalls von links, aber mit der Spitze nach unten. Diese Noten zeigen, dass jeder hohe Ton aufwärts, jeder tiefe aber abwärts geht. Dasselbe lehrt auch das Diagramm der Musiker, worin die Skalen (tropi) für die hohe Lage der Töne obenhin geschrieben werden; schliesslich ist dabei die oberste (Skala) die hyperlydische (Tonart), weil sie die höchste ist, und zu unterst steht die hypodorische, weil keine tiefer ist, als sie. Die Prosodie der Flexa aber hat, weil sie doppelt ist und aus Acuta und Gravis zusammen gesetzt, ein Zeichen, das ihrem Namen und ihrer Eigenschaft entspricht: denn indem sie sich von links mit steiler Spitze und aufwärts in leichter Krümmung nach rechts erhebt, wird sie in jähem Absturz (praecipiti clivo)²⁾ herab gezogen und beschreibt so die Form des vornüber geneigten Buchstabens C, womit sie anzeigt, dass der erste Theil die Acuta, der zweite die Gravis in sich fasst. Das Zeichen der Media aber, die jetzt nicht mehr im Gebrauche ist, setzen wir nicht hierher, weil wir es von den älteren (Schriftstellern) nicht überliefert bekommen haben, es also nicht darstellen können.

Eine bestimmte Ordnung wird zwischen den Accenten nicht beobachtet, sondern in verschiedner Weise wird ohne Bedenken bald der Gravis, bald der Acut, und zuweilen auch der Flexus an erste Stelle gesetzt. Nichts desto weniger ist doch irgend einer von Natur früher, als der andre.

Ebenso wie bei den Buchstaben, müssen wir bei den Accenten über die Tonhöhe sprechen. Diese kann man indessen nur erkennen, wenn man auch die Länge zum Gegenstand der Untersuchung macht. Denn in irgend einem Theile von ihr muss das stecken, was am höchsten ist. Schliesslich ist doch, wenn ein Wort ausgesprochen wird, nothwendig, dass irgend eine Silbe in ihm jenen Gipfel des Tones besitze. Aber welche Silbe es vornehmlich sei, lässt sich nur durch die Anzahl der Zeiten oder Silben darstellen, die eigentlich zur Länge gehört. Deshalb scheint es den Metrikern, dass es Sache der Rhythmiker sei, die Zwischenräume der Zeiten zu zählen. Aber weil der Gegenstand des Vorhabens beiderlei Kenntniss fordert, und damit nichts, was zur Erlernung der Accente gehört, zu fehlen scheine, soll über die Länge eines Wortes gesprochen werden, doch nur unter Berührung dessen allein, was zum Werke durchaus nothwendig zu sein scheint.

Die Länge der Wörter zeigt sich in zwei Dingen, in der Zeit und in den Silben. Die Zeit (tempus) geht die Rhythmiker, die Silben die Metriker an. Zwischen Rhythmikern und Metrikern giebt es einige Meinungs-Verschiedenheit, weil die Rhythmiker im Verse mit der Länge des Tones die Zeiten messen, und als Maass dieser Abmessung einen kürzesten Zeittheil setzen; diejenige Silbe, die in dieser Zeit ausgesprochen wird, heisst Brevis. Die Metriker aber fassen die Abmessung der Verse mittelst der Silben und halten für deren Maass die kurze Silbe; als kürzeste Zeit aber sei das zu erkennen, was der Artikulation (enuntiatio) der kürzesten zusammen hängenden Silbe (an Zeitlänge) gleichkomme. Also definiren die Rhythmiker die Silben durch Zeiten, die Metriker die Zeiten durch Silben. Es kommt aber nichts darauf an, ob die Zeit in der Silbe ist, oder ob wir die Silbe in der Zeit sprechen, wenn wir nur des Lernens halber diejenige Zeitdauer (mora), in der eine kurze Silbe gesprochen wird, als eine, und zwar die kürzeste Zeit bezeichnen; (diejenige Zeitdauer aber), in welcher eine lange (Silbe) hervor gebracht wird, zwei Zeiten zu nennen, zwingt uns die Natur selbst, wenn wir reden. Wir bezeichnen die Brevis mit *μονόχρονος* (einzeitig), die Longa mit *δίχρονος* (zweizeitig), denn die durch Position (Consonant-häufung) oder von Natur (Vocal) lange Silbe hat zwei Zeiten, die von Natur kurze aber nur (eine).“

Wichtig sind für unsere folgenden Betrachtungen, die sich auf die späteren mittelalterlichen Neumen beziehen, die klaren Hindeutungen auf die μέση, das mittlere Stimm-Niveau, auf dem sich unbetonte Silben bewegen sollen. Man muss hierbei an die bekannten Worte des *Aristoteles* denken, wonach alle gebräuchlichen Gesänge diesen Mittelton häufig anwenden und alle guten Musiker ihn oft wiederholen und bald zur Media zurückkehren, wenn sie sich von ihr entfernt haben, was mit anderen Tönen nicht geschehe.

¹⁾ Schon oben S. 40 machte ich auf diesen Umstand, der sich auch in den ältesten Handschriften bemerklich macht, als auf einen Rest des cheironomischen Gebrauches aufmerksam.

²⁾ Das aus dem Circumflex entstandene Neumen-Zeichen hat mehrere Namen, darunter auch den Namen Clivus oder Clivis.

Die Media werde den Bindewörtern der Sprache (wie „und“, „aber“) verglichen, die man sehr oft anwende und einmische, ohne dass es dem Hörer zum Überdruß werde. Der Gebrauch der Media erwuchs offenbar aus dem Sprach-Zugesange. Vom Stimm-Niveau, das dieser mittlere Ton angab, wich die Stimme des Recitirenden nur bei den accentuirten Silben ab. Hieraus erwuchs dann die mittelalterlich-griechische Lehre von dem Ison (*τὸ ἴσον, ἴσον*, das Gleiche, Gleichbleibende), das genau die nämliche Rolle in der späteren Musik spielte, als jene Media. Die *Media* ist im Grunde dasselbe, als die Dominante in der christlichen Psalmodie, auch Tenor und Tonus currens und selbst *Mediante* genannt. Wir sehen also den geschichtlichen Zusammenhang in ununterbrochener Reihe deutlich vor uns.

Bemerkenswerth sind auch einige Ausdrücke bei Sergius, da sie ebenfalls auf die spätere, mittelalterliche Musik der Griechen deutlich hinweisen. So betrachtet er jeden Ton als einen *Körper* (*σῶμα*). Zu diesen „Körpern“ gesellt sich die Gruppe der Accentzeichen mit dem Namen „Hauche“ (*πνεύματα*), die die Körper bzw. Töne verstärken oder nicht. Genau so scheidet auch das Neumensystem der mittelalterlichen griechischen Kirche seine Lautzeichen in *Körper* oder eigentliche Tonzeichen, und in *Hauche* (*Somata* und *Pneumata*). So stellen sich denn die Grammatiker des ausgehenden Alterthums mit ihren Untersuchungen über den sprachlichen Zugesang als Vorarbeiter der späteren christlich-griechischen Gesangsschrift dar, die nur eine Fortsetzung ihrer Arbeit ist. Zugleich aber sind sie selber nur Fortsetzer eines längst vor ihnen begonnenen Werkes.

Denn was wir bei den indischen Accenten bereits darlegten, wiederholt sich bei den griechischen und römischen zum grossen Theil. Die ältesten Grammatiker nahmen nur zwei Accente an, Akut und Gravis, also dieselben, die sich uns auch in der indischen Accentuation als die unbestrittenen und bleibenden Grundlagen erwiesen. Dann gelangt der Circumflex allmählich zur Anerkennung; aber man streitet über seine eigentliche Ausführung, die offenbar sehr manigfaltig ist, genau so wie die des indischen Svarita. Und wie dieser schliesslich später eine Reihe Abarten aus sich wachsen liess, so sehen wir auch bei den griechischen Grammatikern die Anzahl der Accente in Anknüpfung an den Circumflex sich vermehren. Wie bei den Indern die Theorie des Prachaya-Accentes d. h. des Mitteltons zwischen erhobnem und nicht erhobnem Accente, so erscheint auch bei den griechischen Grammatikern zuerst die Theorie von der *Media prosodia*, die zwischen Acut und Gravis die Grenzlinie bezeichnen soll. Aber ebensowenig als bei den Indern, gelangt sie hier zu allgemeiner Anerkennung. Schliesslich wächst die Zahl der Accente noch über vier hinaus, bis auf sechs, und wenn man hinzunimmt, dass auch bei der griechischen Recitation nach Dionys von Halikarnass der Stimmumfang ein Pentachord beträgt, so ist die Parallele zwischen griechischer und indischer Recitationsweise nahezu vollständig. Somit sehen wir hier wie dort aus dem ursprünglich höchst beschränkten Zugesange der Recitation, dessen Mittel nur 2 Accente waren, eine Fülle von Tönen und Tonbewegungen hervorgehen, die ausreichende Mittel boten für einen reichen melodischen Recitations-Gesang. Bei den Indern erhob sich die Recitation des alten Rigveda ganz zum Gesang im Samaveda, und bei den Griechen wandelte sich ebenso die rein sprachliche Prosodie allmählich um zu dem Gesangs-Zeichensystem der griechisch-christlichen Kirche.

Zur sprachlichen Recitation schuf man nun die entsprechenden Zeichen oder Accente. Wie sich die Elemente des Zugesanges praktisch nach Ton, Metrum und

Rhythmus in drei Gruppen schieden, so auch diese Zeichen. Übereinstimmend überliefern uns fast alle griechischen und lateinischen Grammatiker die Accentzeichen in einzelnen Classen zusammengefasst, eine Gruppierung, die wir auch bei den indischen Grammatikern festgestellt haben. Indessen ist die vierte Gruppe weder hier noch dort recht klar als Prosodiezeichen erkennbar; daher denn auch die indischen wie die griechischen und römischen Grammatiker gerade diese vierte Klasse oft gar nicht zu den Accenten rechnen.¹⁾

Indisch.

I. Svara, Ton.

- 1) Udâtta, erhobner Ton |
- 2) Anudâtta, nicht erhobner Ton —
- 3) Svarita, der gesungene Ton, aus beiden ersten zusammengesetzt ∪ oder Ç

II. Mâtrâ Maass, oder Kâla Zeit.

- 4) Zeichen der Länge |
- 5) Zeichen der Kürze ○

III. Bala, Stärke

bezieht sich auf die Anstrengung der Organe zur Hervorbringung der Laute.
Zeichen unbekannt oder nicht vorhanden.

IV. Sâma, Vortrag.

Drei Arten des Vortrags im Indischen: druta schnell, madhya mittel, vilambita langsam.

Nach Commentator Sâyana ist diese Klasse Gleichmässigkeit des Vortrags, d. h. Vermeidung der Fehler allzugrosser Schnelligkeit oder Langsamkeit, behufs Erzielung eines schönen und deutlichen Vortrags; doch ist die Bedeutung nicht ganz klar.

Diese Klasse bildet keinen Haupttheil der Siksha (Lehre von der richtigen Aussprache).

Griechisch.

I. Τόνοι, Töne.

- 1) προσῳδία ὀξεῖα oder der hohe Ton = Acut /
- 2) „ βαρεῖα, der tiefe Ton = Gravis \
- 3) „ περισπωμένη, der gezogene Ton, portamentartige Ligatur aus Akut und Gravis, = Circumflex ∪ oder Λ

II. Χρόνοι, Zeiten.

- 4) προσῳδία μακρά, die Länge = Longa —
- 5) „ βραχεῖα, die Kürze = Brevis ∪

III. Πνεύματα, Hauche.

- 6) προσῳδία δασεῖα, starker Hauch = Spiritus asper (densus) I—
- 7) προσῳδία ψιλή, schwacher Hauch, einfache Aspiration beim Gesange = Spiritus lenis (tenuis) —I

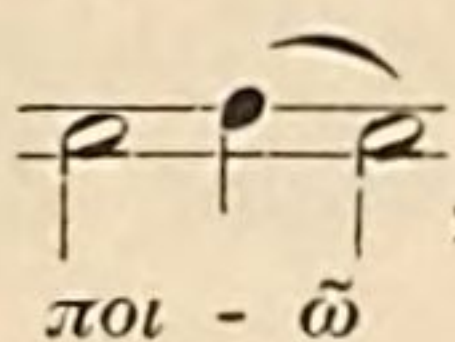
IV. Πάθη, Vortragszeichen
(uneigentliche Prosodien).

- 8) ἀπόστροφος, Apostroph ∪ Ersatz für ausgelassenen Vokal.
- 9) ὑφέν, Conjunctio ∪ Verbindung zweier Wörter zu einem.
- 10) (ὑπο) διαστολή, Separatio ∪ Trennung zweier Wörter von einander.

Was die erste Gruppe, die der „Töne“ angeht, so würden die Namen der drei Zeichen bereits deutlich genug deren Bestimmung angeben, wenn unsere Gewährsmänner sie nicht noch näher durch folgende Worte bezeichneten: „Prosodie ist eine bestimmte Tongebung, die eine gewisse Tonhöhe in sich fasst: Die eine ist aufsteigend (Akut), die andere absteigend (Gravis), die dritte ist beider Mitte (Circumflex).“ Die Zeichen dieser Tonbewegungen sind ganz offenbar neumatisch, d. h. tonnachmalend. Der aufsteigende Strich zeigt die Bestimmung des Akutes als eines aufsteigenden Tones an, der absteigende Strich des Gravis deutet auf die sinkende Tonbewegung hin. Der Circumflex aber ist die Zusammensetzung beider, er ist deren Ligatur. Werden zwei Vokale in einen verschmolzen, wie in ποι-έω zu ποι-ῶ, so ist das Aufsteigen des Akutes auf é, verbunden mit

¹⁾ Vgl. z. B. Choeroboscus: ἡ γὰρ ἀπόστροφος, καὶ ἡ ὑφέν, καὶ ἡ ὑποδιαστολή οὐκ εἰσὶ κυρίως προσῳδαί.

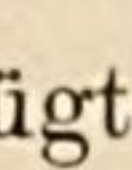
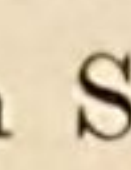
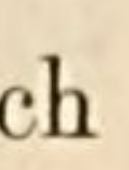
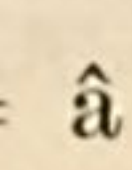
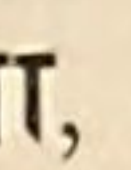
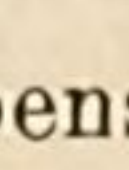
dem Zurückfallen des Tones auf der nachfolgenden unbetonten Silbe ω (das bei tonlich selbständigen Silben durch den Gravis $\text{---}\backslash\text{---}$ dargestellt wird), ganz folgerichtig wiedergegeben durch den Circumflex $\hat{\omega} = \circ$ (modern ω). Der Circumflex ist also die Verbindung zweier musikalischer Töne: eines vorangehenden höheren Tones, der zugleich in Ansehung des ihm vorangegangenen Tones ein höherer ist, und eines nachfolgenden tieferen Tones. In modernen Noten würde sich mithin das Circumflexzeichen $\circ$ etwa so

darstellen:  $\text{ποι} - \hat{\omega}$, entstanden aus:  $\text{ποι} - \acute{\epsilon} - \acute{\omega}$. Da die Sprachlaute selber sich nicht in

ihrem ursprünglichen Bestande erhalten konnten, blieb wenigstens der Bestand des ursprünglichen Zugesanges, und so wird die Accentuation, die Musik der Silben, für die Sprachwissenschaft ein Mittel, ursprünglichere Zustände aus bereits verschliffenen Wortbildungen zu erkennen.

Aus den gegebenen Darlegungen wird zweierlei erhärtet. Erstens ergiebt sich eine fast vollkommene Übereinstimmung der griechischen Accent-Anwendung mit der altindischen. Bei dem Akut und Gravis ist dies ohne weiteres klar; am meisten aber beweist dies die Natur des Circumflexes. Wie der indische Syarita, so ist der griechische Circumflex, den beiden anderen einfachen Tönen gegenüber, eine doppeltönige Verbindung aus Akut und Gravis, und wie beim Svarita, so geht auch beim griechischen Circumflex der höhere Ton in der Regel voraus, der tiefere folgt.

Zweitens zeigt sich die echt neumatische Natur der griechischen Accente darin, dass sie nicht feste Tonhöhen, sondern vielmehr Tonbewegungen bezeichnen. In den Accenten leben die Bewegungen der alten Cheironomie weiter. Die Prosodia war nicht nur der Zugesang zur Rede, als den sie schon Aristoteles erklärt, sondern auch der Zugesang zu den Geberden und Handbewegungen der Cheironomie. Noch in später Zeit wusste man um diesen Zusammenhang, denn Zonaras definirt, im Hinblick auf diese Thatsache, die Prosodie als den Ton, oder die Cheironomie, oder den Klang des Instrumentes.¹⁾

Die Zeichen der Zeit sind in der griechischen Schrift zum grossen Theile überflüssig. Denn durch die Verschiedenheit der Vokale ϵ und η , o und ω , sowie durch die Accentregeln, d. h. durch die Stellung der $\acute{\alpha}\nu\alpha\iota$ (Acut, Circumflex, Gravis) wird in den meisten Fällen die Länge und Kürze der Silben zur Genüge entschieden. Daher werden jene Zeichen thatsächlich in der gewöhnlichen Schrift auch nie gebraucht; sie haben also in Wirklichkeit nur theoretischen Werth. Nicht so bei den Indern. In ihrer Schrift hat jeder Vokal eine doppelte Gestalt, aber die langen Vokale sind nur aus den kurzen gebildet worden durch Hinzufügung eines Striches. Dieser Strich ist also, wie im Griechischen, das Zeichen der Länge, nur mit dem Unterschiede, dass es in der indischen Schrift durchgängige praktische Verwendung findet, in der griechischen aber nicht. Der Länge-Strich wird nach Bedürfniss in senkrechter oder etwas geneigter Stellung gebraucht, und den kurzen Vokalen so angefügt, wie es gerade passt; z. B. ā  mit beigefügtem Strich = ā , ebenso ī  und î , ū  und û  usw. Auch wenn die Vokal-Buchstaben durch Vokal-Beizeichen ersetzt werden (wie das immer

¹⁾ p. 1583. $\text{προσῳδία} = \acute{\alpha}\ \acute{\tau}\acute{\omicron}\nu\omicron\varsigma, \acute{\eta}\ \chi\epsilon\iota\rho\omicron\nu\omicron\mu\acute{\iota}\alpha, \kappa\alpha\iota\ \acute{\eta}\ \tau\omicron\upsilon\ \delta\omicron\rho\gamma\acute{\alpha}\nu\omicron\upsilon\ \varphi\omega\nu\acute{\eta}.$

geschieht, wenn sie einem Konsonanten in der Silbe nachfolgen), tritt dieses Prinzip zu Tage. A wird dann gar nicht, folglich â durch | bezeichnet, ê (ein kurzes e giebt es ebenso wenig als ein kurzes o) bezeichnet ein schräger Strich über der Linie, seine Länge ai wird folglich durch zwei solche Striche angezeigt. Ähnlich bei allen anderen Vokalen. Zudem hat die Musik diesen Strich als Notenwerth-Zeichen für eine Länge gegenüber einem Kreise, der die Hälfte dieses Notenwerthes angiebt¹⁾, sodass ein Zweifel an der Übereinstimmung der indischen Metrum-Zeichen mit denen der Griechen schwer aufkommen kann. Zugleich zeigt sich in ihrer praktischen Verwerthung die Priorität der indischen Zeichen.

Die Hauchzeichen sind wie die „Zeiten“ zum Theil in der griechischen Schrift überflüssig. Der Spiritus asper ersetzt allerdings den fehlenden Buchstaben h, freilich nur bei anlautender Silbe, denn in der Mitte der Wörter wird er nicht geschrieben. Aber der Spiritus lenis hat eigentlich keine Buchstaben-Bedeutung, da das Fehlen des anlautenden h durch das Fehlen des Spiritus asper genügend gekennzeichnet wäre. Es scheint also, als ob diesen Pneuma-Zeichen ursprünglich eine andere, wichtigere Bedeutung inne gewohnt habe. Darauf lassen denn auch die Erklärungen einiger Grammatiker schliessen. Denn z. B. Servius²⁾ stellt die Bedeutung der drei Hauptklassen der Accente in folgenden Begriffen dar: *longitudo*, *altitudo*, *crassitudo*, d. h. Tonlänge, Tonhöhe und Tonstärke. „Denn — so sagt er, — alle Töne machen wir entweder durch den Hauch stärker (*pinguiores*), oder aber durch die Aussprache ohne Hauch schwächer (*tenuiores*)“.

Noch weniger leuchtet die Nothwendigkeit der letzten Gruppe der griechischen Prosodien, der Pathos-Zeichen, ein. Denn es war gar kein zwingender Grund bei den in der damaligen griechischen Schrift gegebenen Umständen vorhanden, für Trennung und Zusammenziehung von Wörtern im Schrifttexte besondere Zeichen anzuwenden. Sie wurden im praktischen Gebrauche in der That auch niemals berücksichtigt. Auch spricht die Unsicherheit, mit der sie von den Grammatikern hinsichtlich ihrer Zugehörigkeit zu dem Prosodie-Systeme behandelt werden, nicht eben für ein Entstehen dieser Zeichengruppe auf griechischem Boden.

Bei so bewandten Umständen wird man kaum die Folgerung umgehen können: dass die griechischen Prosodie-Zeichen nicht von den Griechen selbst erfunden, sondern von anderswo entlehnt worden sind. Sie wuchsen nicht aus dem griechischen Schriftgebrauche heraus, da sie hier zum Theil überflüssig, zum Theil in einer nur uneigentlichen Anwendung brauchbar waren. Mithin bleibt die Wahrscheinlichkeit übrig, dass die Schule des Aristophanes von Byzanz ihre Prosodie-Zeichen direkt oder indirekt von den Indern bezog, die ja schon vor den Griechen die gleichen Zeichen in systematisch besserer Verwendung in praktischem Gebrauche hatten. Zum wenigsten schöpften beide, Inder und Alexandriner, aus der nämlichen Quelle. Vermuthlich geschah diese Herübernahme in Anlehnung an die Cheironomie.

¹⁾ Vgl. u. a. Fétis, *Histoire de la musique* Bd. II. Paris 1869. S. 247.

²⁾ *De accentibus* bei Keil, *Grammatici latini*, Vol. IV. (Lips. 1864) p. 525.

Sechstes Kapitel.

Das Accentuations-System der Armenier.

Ich gehe zu einem Zeichensystem über, das seinen wesentlichen Formen nach völlig mit den Accenten der alten Griechen überein stimmt, aber eine von der Sprache, — soweit das überhaupt einer Gesangsschrift möglich ist — losgelöste, für sich selbständige Tonschrift bildet; nämlich zur Tonschrift der Armenier. Obgleich, wie gesagt, eine enge Verwandtschaft der armenischen Tonschrift mit den altgriechischen Prosodien unleugbar vorliegt, ist ihre Verwendung doch so eigenartig und selbständig, dass sie als eine blosse Übertragung der griechischen Prosodien in's Armenische — welche übrigens schon in den ersten Jahrhunderten des Christenthums geschehen sein müsste — nicht wohl angesehen werden kann. Ich kann mich hier auf eine auch die Einzelheiten aufzählende Darstellung des armenischen Tonzeichen-Systemes ohne Schaden für den Fortlauf der Untersuchung nicht einlassen, verweise daher auf die treffliche Abhandlung Villoteaus in der grossen Beschreibung Egyptens¹⁾, sowie diejenige in Fétis' Musikgeschichte, welche letztere mir indessen nicht immer zuverlässig erscheint.

„Die armenischen Tonzeichen — so sagt Villoteau — stellen nicht allein die dem Gesange eigenthümlichen Modificationen der Stimme dar, sondern auch diejenigen, die der Rede eigen sind. Der Tonzeichen, welche Modificationen der Stimme anzeigen, wie sie der Rede angepasst sind, giebt es vier an Zahl: Accente, Töne, Hauche und Affekte.“

I. Töne.

1) Sour d. h. Acutus, bezeichnet eine sehr schnelle Erhebung der Stimme, mit Kraftanstrengung ausgeführt.

2) Pouth d. h. Gravis, bezeichnet ein Sinkenlassen der Stimme.

3) Barouk d. h. Curvus, Circumflexus, bezeichnet ein Auf- und Absteigen der Stimme auf ein und derselben Silbe. Daneben giebt es noch ein Zeichen Wolorak d. h. circumflexus.

II. Zeiten.

4) Ergar d. h. Longus bezeichnet ein übermässiges Anhalten der Stimme, das indessen über dem Vokal a gewöhnlich weniger lang ist, als über anderen Vokalen.

5) Sough d. h. Brevis schreibt vor, den Ton kurz anzugeben, d. h. in einer einfachen, nicht verweilenden Art.

¹⁾ Description de l'Égypte ou Recueil des observations et des recherches, qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française. Publié par les ordres de Sa Maj. l'Emp. Napoléon le Grand. Paris 1809. Bd. I S. 765 ff.

III. Hauche.

6) Spiritus asper. Weder Villoteau noch Fétis geben den armenischen Namen an, doch sind beide über die Bedeutung ziemlich einig. Die Bezeichnung als Spiritus asper rührt nicht von mir, sondern von Villoteau her. Seine ursprüngliche Bedeutung hat das Zeichen verloren und dafür eine mehr grammatikalische gewonnen, indem es, über dem Buchstaben y stehend, demselben den Werth eines w verleiht. Fétis giebt eine Erklärung, die den ursprünglichen Thatbestand deutlicher erkennen lässt. Nach ihm ist es ein harter Accent, den man beim Übergange von einer Vorschlagsnote zu der ihr folgenden durch eine Anstrengung der Kehle zu Gehör bringt.

7) Pouch d. h. „der Dorn“ = Spiritus lenis, schreibt vor, den Ton sanft und langsam anzugeben.

IV. Affecte und andere Tonzeichen.

Ausser den bisher angegebenen giebt es noch viele andere Zeichen, etwa 30 an der Zahl, deren Bedeutung jedoch zum Theil sehr zweifelhaft oder unbestimmt ist, und von denen ich daher nur einige anführen will.

8) Dzounk d. h. „das Knie“, giebt dem ihm nachfolgenden Zeichen denselben Werth, als das ihm vorhergehende hatte.

9) Thacht „die Muschel“. Seine Bedeutung ist nach Villoteau unsicher, nach Fétis eine Art *hoquet* oder *aspiration de l'intonation*, d. i. ein Hauchen bei Angabe des Tones, eine Art musikalischer Schluchzer, wie ihn die mittelalterliche Musik des Abendlandes unter dem Namen *hoquetus*, *ochetus* ausführte. Das Zeichen wird übrigens nur in Gesängen der 1., 2. und 5. armenischen Tonart gebraucht.

10) Thour d. h. „persischer Säbel“, bedeutet eine heftige Bewegung der Stimme im forte nach abwärts.

Überblickt man dieses Tonzeichen-System, so springt vor allem ein inniger Zusammenhang seines Wesens mit dem des griechischen Prosodien-Systemes in die Augen. Was auf den ersten Blick auffällt, ist die Übereinstimmung beider Systeme in Eintheilung, Formen (s. die folgende Tabelle), Namen und Bedeutung der Zeichen. Sämmtliche griechischen Prosodien finden in der armenischen Tonschrift ihre Entsprechungen wieder. Aber es zeigt sich eine schärfere musikalische Ausprägung des armenischen vor dem griechischen System, da das erstere ausser den 10 Prosodie-Zeichen eine sehr grosse Anzahl rein musikalischer Zeichen aufzuweisen hat, die das letztere nicht besitzt.

Ich habe bei der obigen Besprechung der Zeichen bereits deren Scheidung nach den vier Gruppen, die wir bei den Griechen kennen lernten, vorgenommen. Eine solche Klassifizierung findet sich freilich weder bei Villoteau noch bei Fétis durchgeführt. Aber, wie schon oben gesagt, Villoteau erwähnt, dass die Armenier die Eintheilung in die vier Gruppen: l'accent, le ton, l'esprit, et la passion kennen. Unter *accent* versteht er den Akut, Gravis und Circumflex, unter *esprit* den Spiritus asper und lenis. Soweit stimmt die Gruppierung genau mit der der griechischen Prosodien in „Töne“ und in „Hauche“ überein. Dass Villoteau über die Affectzeichen (*passions*), von denen die Griechen die drei *πάθη* (Apostroph, Hyphen, Diastole) kannten, nichts weiter zu sagen weiss, erinnert ebenfalls an die griechische Prosodielehre. Denn diese Gruppe wurde bekanntlich nicht eigentlich zu den Prosodien gerechnet. Zu der Klasse des *ton* aber vermag Villoteau nur das Chechtzeichen anzuführen, während er die Gruppe der „Zeiten“ gar nicht erwähnt. Hier liegt offenbar ein Irrthum vor. Eine besondere Klasse von „Tönen“ neben einer von „Accenten“ ist unmöglich, da ja beide Begriffe zusammen fallen. Es muss also *temps* für *ton* gesetzt werden, und Villoteaus Worte sind so zu ändern: Les signes musicaux qui indiquent des

modifications de la voix propres au discours, sont au nombre de quatre: l'accent ou le ton, le temps, l'esprit et la passion. (S. 767.)

Was nun die Formen der Zeichen angeht, so machen diese bei einer Vergleichung mit den griechischen Prosodien keine nennenswerthe Schwierigkeit. Acut, Gravis, Circumflex und Spiritus asper sind hier wie dort genau die gleichen. Nur Spiritus lenis, Longa und Brevis scheinen ein wenig von einander abzuweichen. Der Spiritus lenis hat im griechischen die Form $\neg$, im armenischen aber diese $\swarrow$. Es ist jedoch daran zu erinnern, dass neben der Form $\neg$ auch in griechischen Handschriften diese $_$ vorkommt, aus welcher dann das moderne Leniszeichen ρ entstanden ist. Es würde sich also die Entsprechung ergeben: griechisch $\neg$ $_$ = armenisch $(\neg)$ $\swarrow$. Auch das armenische Breviszeichen $\circ$ neben dem griechischen $\cup$ kann nicht befremden. Denn schon im Griechischen hat der Halbkreis des Breviszeichens die Neigung, sich nach oben zu verengen, ist also eigentlich ein Dreiviertelskreis $\cup$, wie er sich auch thatsächlich in Handschriften immer dargestellt findet. Beim armenischen Zeichen schloss sich der Zirkel ganz, kommt also genau mit dem indischen Kürze-Zeichen überein. Gleicher Weise ist das armenische Zeichen der Länge ein Beweis, dass das armenische Tonzeichen-System ein Mittelglied bildet zwischen den griechischen Prosodien und den indischen Accenten. Wir sahen bereits, dass das indische Zeichen der Länge der gerade Strich ist, der zumeist senkrecht, aber auch schräg und nöthigen Falls ein wenig zum Häkchen gekrümmt, den Zeichen der kurzen Vokale beigefügt wurde. Der indische senkrechte Strich der Länge $|$ neigt sich im Armenischen ein wenig $\nearrow$, und im Griechischen ganz $_$. Aufmerksam machen will ich übrigens auf den Unterschied des Längezeichens von dem des Akutes. Bei jenem ist der Strich abwärts geführt $\nearrow$, bei diesem aber aufwärts $\nwarrow$. Diese aufwärts gehende Bewegung des aufsteigenden Acutes ist — worauf ich schon früher hingedeutet habe — eine Nachwirkung der cheironomischen Aufwärts-Bewegung der Hand.

Mehr Schwierigkeit verursacht die Vergleichung der Affektzeichen, da uns hierbei nicht, wie bei den übrigen Zeichen, die Übereinstimmung der Namen zu Hilfe kommt.

Die Namen der oben unter No. 8—10 aufgeführten Zeichen sind ganz offenbar von der äusseren Gestalt hergenommen, nämlich:

Dzounk ρ das Knie.

Thacht $\cup$ die Muschel.

Thour J der persische Säbel (acinaces).

Die eigentlichen Prosodien haben sowohl im griechischen wie im armenischen System ihre Stellung über der Schriftlinie und den Buchstaben. Die Affektzeichen nehmen jedoch bei beiden eine andere Stellung ein. Der Apostroph im Griechischen oberhalb zwischen den Buchstaben, z. B. $\acute{\alpha}\lambda\lambda' \acute{\epsilon}\gamma\omega$, das griechische Hyphen unter der Schriftlinie, z. B. $\pi\alpha\sigma\iota\mu\acute{\epsilon}\lambda\omicron\nu\sigma\alpha$, und die Diastole unterhalb zwischen den Buchstaben, z. B. $\acute{\sigma},\iota$. Ähnlich steht das Zeichen Dzounk auf, die Zeichen Thacht und Thour aber unterhalb der Zeichenreihe.

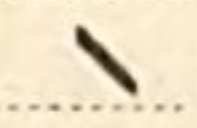
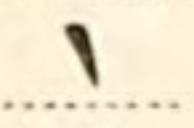
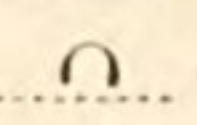
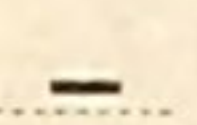
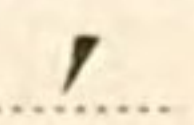
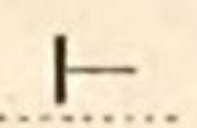
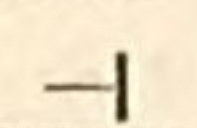
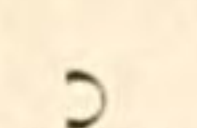
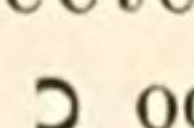
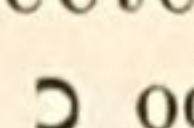
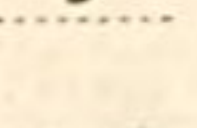
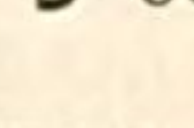
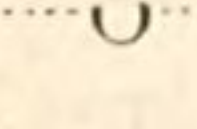
Das Dzounk der Armenier habe ich nun gleichgestellt dem Apostroph der Griechen. Im Armenischen giebt es einer Silbe denselben Werth und dieselbe Bedeutung, als die ihr voran gehende hatte. Das stimmt mit dem Wesen des Griechischen nicht schlecht zusammen. Denn z. B. in $\acute{\alpha}\lambda\lambda' \acute{\epsilon}\gamma\omega$ wird die enge äussere Verbindung, aus phonetischen und nicht aus inneren syntaktischen oder grammatischen Gründen, am besten durch ein Gleichhalten der Tonhöhe auf beiden Silben $\acute{\alpha}\lambda\lambda'$ und $\acute{\epsilon}$ ausgedrückt.

Dem griechischen Hyphen-Zeichen setze ich das armenische Thacht gleich. Denn seine Bedeutung ist im Armenischen ein Hauchen, eine sehr kurze Unterbrechung bei Angabe des Tones, vergleichbar einem unterdrückten Schluchzen beim Singen. Das stimmt mit der Absicht des griechischen

Hyphen oder Verbindungs-Zeichens überein; denn dieses steht zwischen zwei Wörtern, die sich zwar als zwei ursprünglich grammatikalisch-selbständige darbieten, wie *πασι μέλουσα*, welche aber dem Sinne nach so zu einander gehören, dass sie am besten zusammen geschrieben wurden.

Dem letzten Zeichen des griechischen Prosodie-Systemes, der Diastole oder dem Trennungszeichen, entspricht das armenische Zeichen Thour, bei dem die Stimme mit voller Kraft abwärts gleitet. Wie ein „persischer Säbel“ scheidet dieses Zeichen zwei Wörter oder Silben, welche, wenn sie etwa zu eng mit einander verbunden würden, Gefahr liefen, den beabsichtigten Sinn eines Satzes zu verwirren. So könnte z. B. auch im Griechischen ein *ὄ,τι* ohne das Zeichen der Diastole oder der Trennung den Vorleser leicht dazu verführen, es wie *ὄτι* auszusprechen, was das Verständniss des Satzes erschweren und unter Umständen arg verdunkeln würde.

So haben wir denn für jedes der griechischen Prosodie-Zeichen seine Entsprechung im Armenischen, die ich nun in einer Tabelle übersichtlich zusammen stellen will, wobei man zu weiterer Vergleichung mit dem indischen Accentzeichen-System die Tabelle auf S. 62 zu Hilfe nehmen wolle.

Griechisch.		Armenisch.
	I. Töne.	
 1) Acut	 <i>Sour</i> , schnelles Aufsteigen.	
 2) Gravis	 <i>Pouth</i> , Sinken.	
 3) Circumflex	 <i>Barouk</i> , Auf- und Absteigen.	
	II. Zeiten.	
 4) Longa	 <i>Ergar</i> , längeres mässiges Anhalten des Tones.	
 5) Brevis	 <i>Sough</i> , kurze Tonangabe.	
	III. Hauche.	
 6) Spiritus asper	 harte Intonation.	
 7) Spiritus lenis	 <i>Pouch</i> , weiche Intonation.	
	IV. Affecte.	
 8) Apostroph	 oder  <i>Dzounk</i> , Gleichbleiben der Tonhöhe.	
 9) Hyphen	 <i>Thacht</i> , kurzes, schluchzerartiges Unterbrechen mit Rückkehr auf annähernd gleiche Tonhöhe.	
 10) Diastole	 <i>Thour</i> , Trennung mit plötzlichem Abgleiten der Stimme.	

Eine Bemerkung Villoteau's legt den Tonzeichen der Armenier ausdrücklich auch eine rein syntaktische Bedeutung bei. Er sagt, dass der Acut bei verneinenden, vertheidigenden, befehlenden und fragenden Sätzen, der Gravis aber über Adjektiven adverbisch oder conjunctivisch gebraucht würde. Ähnliches werden wir bei einer griechischen Tonschrift wiederfinden, die der Zeit und Entstehung nach eine Nachfolgerin der altgriechischen Prosodien ist, und auf deren Besprechung wir sogleich eingehen wollen.

Siebentes Kapitel.

Recitations-Zeichen der Griechen im Mittelalter.

In griechischen Handschriften des früheren Mittelalters, welche Perikopen des Neuen Testamentes enthalten, findet sich fast durchgängig der Gebrauch prosodie-artiger Zeichen in grossen Formen und mit rother Tinte noch neben den klein und mit schwarzer Tinte geschriebenen Accentzeichen. Die ältesten Denkmäler dieser Art entstammen dem 7. Jahrhundert. Ihre Evangelien- und Epistel-Lektionen, nach den Tagen des Jahres geordnet, sind sehr sorgfältig in Kapital-Formen (grossen Buchstaben) geschrieben. Die karminrothen Zeichen stehen über, zwischen und unter den Textbuchstaben. Die meisten derartigen Lektionarien gehen jedoch auf die Zeit des 10.—12. Jahrhunderts zurück, und obgleich in dieser Zeit alle übrigen Handschriften die kleine Buchstabenschrift anwenden, bilden diese liturgischen Handschriften eine alleinige Ausnahme, indem sie den Gebrauch der Kapital-Buchstaben fortsetzen. Es scheint also, als ob die biblische Autorität, die diese Perikopen besaßen, das Beibehalten der alterthümlichen Schrift veranlasst habe. Es kann das als ein Beweis für ein sehr hohes Alter der hier gebrauchten Zeichen gelten. Letztere haben sich ebensowenig, als die Buchstaben, im Laufe der Jahrhunderte verändert, sie sind im 12. Jahrhundert fast genau die gleichen, als im siebenten, stehen auch noch an den gleichen Stellen. Nach dem 12. Jahrhundert nimmt aber ihr Gebrauch rasch ab, verwildert und stirbt dann nach dem 14. Jahrhundert ganz ab, nachdem auch für den Sprachtext seit dem 13. Jahrhundert die Minuskel eingetreten ist. Auch wird in dieser letzten Zeit ihres Daseins die edle Carminfarbe der Beizeichen durch ein weniger edles, brennendes Ziegelroth verdrängt.

Von den Zeichen, die uns hier beschäftigen, und die wir unter dem Namen der früh-mittelgriechischen Tonzeichen (Accente) zusammenfassen, ist keine Erklärung auf uns gekommen. Moderne Forscher haben sich ebenfalls mit ihrer Erklärung nicht abgegeben. Meist findet dieses Zeichen-System in einschlägigen Werken nicht einmal Erwähnung, oft wirft man es mit der späteren Tonschrift der griechischen Kirche (der nachher zu besprechenden spät-mittelgriechischen Tonschrift) zusammen. Eine kurze Erwähnung wird ihr von *Burney* und den aus ihm schöpfenden Musikgeschichten (*Fétis*, *Ambros* u. a.) zu Theil. Ihre wahre Bedeutung scheint nur *Joh. Tzetzes*¹⁾ erkannt zu haben, doch spricht er davon nur andeutungsweise. Am brauchbarsten zur Bildung einer Anschauung davon sind immer noch die wenigen facsimilirten Proben, die *Montfaucon* in seiner *Palaeographia graeca* (Paris 1701) und *Gerbert*, *De cantu et musica sacra* bringen, ohne ein Wort der Erklärung hinzuzufügen. Handschriften dieser Art bergen besonders die Bibliotheken von

¹⁾ Über die altgriechische Musik in der griechischen Kirche, München 1874, S. 130 f.

München, Paris, und vor allem die aus dem Basilianerkloster San Salvatore stammende Sammlung griechischer Handschriften in der Universitäts-Bibliothek von *Messina*, die ich an Ort und Stelle kopirt und meinen Untersuchungen in erster Linie zu Grunde gelegt habe.

Bei dem Mangel an Erklärungen alter Schriftsteller sind wir also, betreffs Vergleichung der in Frage stehenden Zeichen mit den Prosodien der Alten, auf die Vergleichung der Formen und auf deren etwaige, durch eigene Beobachtung zu findende Gebrauchs-Regeln angewiesen. Was zuerst den Gebrauch der Zeichen angeht, so sind sie im ganzen nur sparsam angewendet. Es trägt keineswegs jedes Wort, geschweige denn jede Silbe ein Zeichen. Man denke sich den ganzen Sprachtext in seine einzelnen Satzglieder und Satztheile zerlegt nach Maassgabe der rhetorischen Logik und der grammatischen Syntax. Zuweilen enthält ein solches Satzglied eine ganze Reihe von Wörtern, zuweilen nur ein einziges, gewöhnlich drei bis zehn. Jeder dieser Satz-Abschnitte trägt nun je zwei Zeichen (ausser den gewöhnlichen prosodischen Zeichen der Accente und Spiritus), eins am Anfange, das andere am Ende. Fast immer sind die beiden einander gleich, nur unter besonderen Umständen ist das Zeichen am Ende ein anderes, als das am Anfange des Satzgliedes. Z. B.:

Gleiche Zeichen:

Τῷ καιρῷ ἐκείνῳ περιπάτει ὁ Ἰησοῦς ἐν τῇ γαλιλαίᾳ, οὐ γὰρ ᾗθελεν ἐν τῇ ἰουδαίᾳ περιπατεῖν.

Aber ungleiche Zeichen:

οὕτως ἐξήκοντον αὐτὸν οἱ ἰουδαῖοι ἀποκτείνειν. †

Letzteres ist stets der Fall bei dem letzten Gliede eines Abschnittes. Der Abschluss einer Periode wird nämlich ausnahmslos mit einem Kreuze † angezeigt, das nur am Ende des Schlussgliedes steht, während der Anfang dieses Schlussgliedes ein anderes Zeichen trägt, und zwar meist ein Akut-Zeichen.

Selbst wenn die Abschnitte noch so kurz sind, und gar nur aus einem einzigen kurzen Worte bestehen, — was gewöhnlich kurz vor Ende einer ganzen Lektion der Fall ist, — so treten doch zwei Zeichen, und zwar fast stets beide von gleicher Form auf, z. B.:

ἢ ὥρα αὐτοῦ, oder ἐγὼ οὐ κείνω οὐδένα †

Die Zeichen stehen nun in engster Beziehung zum syntaktischen Aufbau des Textes und zu dessen logischem Sinne, sodass man aus dem Sinne des Satzes und seiner Gliederung bereits auf seine Zeichen, und aus den Zeichen des Satzes umgekehrt auf seinen ungefähren Sinn schliessen kann, ob er nämlich fragend oder ausrufend oder einleitend usw. ist. Das will sagen, die rothen Zeichen am Anfang und Ende der Satztheile dienen der äusserlichen Angabe der Satzgliederung und des Satzsinnnes. Was *Villoteau* von den armenischen Tonschriftzeichen sagt, trifft also auch für diese griechischen Recitations-Zeichen zu. Von den Armeniern wird der Akut bei verneinenden, vertheidigenden, befehlenden und fragenden Sätzen, der Gravis aber adverbisch und konjunktivisch gebraucht, wie ich oben anführte. Vermuthlich wird eine eingehendere Untersuchung der armenischen Tonschrift noch weitere Beziehungen zur Syntax ergeben. In gleicher Weise also stehen die hier in Frage stehenden frühmittelalterlich-griechischen Zeichen unter dem Einflusse und im Dienste der sprachlichen Syntax.

So wird eine besonders betonte Frage schon äusserlich angedeutet durch das Zeichen $\frac{3}{2}$ oder (seltener) $\frac{3}{1}$; z. B. wenn Jesus gefragt wird, wer er eigentlich wäre, so sind die Fragesätze: Ἠλίας εἶ σὺ; und ὁ προφήτης εἶ σὺ; umgeben von je einem solchen Zeichen vorn und hinten. Ein anderes Beispiel: Jesus wird von den Jüngern von Emaus gefragt, ob er denn nicht wüsste, was in diesen Tagen geschehen sei: ἐν ταῖς ἡμέραις ταύταις; Jesus fragt einen Kranken, ob er gesund werden wolle: θέλεις ὑγιῆς γενέσθαι; Jesus fragt die Juden, ob seine Worte sie ärgerten: τοῦτο ὑμᾶς σκανδαλίζει; Er fragt seine Jünger, ob sie nicht zum Feste nach Jerusalem gehen wollten: μὴ καὶ ὑμεῖς θέλετε ὑπαγεῖν; — überall sind die Fragesätze mit jenen Zeichen versehen. So liessen sich hunderte von Beispielen anführen, fast ausnahmslos ist mit dem Gebrauche jener drei oder zwei über einander stehenden Apostroph-Häkchen eine Frage verbunden. Zuweilen wird nur ein Theil des Fragesatzes von diesem Zeichen hinten und vorn eingeschlossen, nämlich diejenigen Worte, auf denen ein besonderer Nachdruck in der Frage ruht; z. B. in dem Satze: „Oder rede ich von mir selber?“ (ἢ ἐγὼ — ἀπ' ἐμαυτοῦ λαλῶ;) hat das ἢ ἐγὼ die drei Häkchen vorn und hinten. So vermag man durch diese Zeichen mitunter sehr feine Nüancen in der Betonung hervorzubringen. Ein Beispiel diene für viele: „Ihr sucht mich zu tödten, den Menschen, der euch die Wahrheit sagt.“ Hier ist nur das eine Wort ἀνθρώπον von dem Zeichen umgeben; was liegt dadurch nicht für ein Nachdruck auf diesem Worte: „mich, den Menschen, das Sterbliche an mir, sucht ihr zu vernichten, meint ihr, damit auch das Unsterbliche, die Wahrheit, tödten zu können?“

Es ist mir wegen der grossen Kostspieligkeit des Druckes unmöglich, hier eine erschöpfende Darstellung des ganzen Zeichen-Systemes nach seinen Einzelheiten zu geben. Ich konnte daher nur an einigen Beispielen zeigen, in welchen nahen Beziehungen jenes zu der sprachlichen Syntax steht. Betrachten wir die gegebenen Beispiele näher, so werden wir bald zugestehen müssen, dass es hauptsächlich der Tonfall ist, der diese Fragesätze als solche kenntlich macht. Es dienen die Zeichen dazu, dem Vorleser von vornherein äusserlich anzuzeigen, wo und welche Modulationen der Stimme anzuwenden sind, d. h. es sind Tonzeichen. Aber nicht im Sinne der „Noten“. Denn ein einzelnes Zeichen bedeutet nicht einen einzelnen Ton, sondern eine Tonbewegung im Sinne der „Neumen“. Die Zeichen sind Merkmale für Beugungen der Stimme oder Tonbewegungen. Sie weisen dem Recitirenden das Tonhöhen-Niveau zu, auf das er seine Stimme bei den einzelnen Satzgliedern und Wörtern gewissermaassen einzustellen hat. Hier, bei einem Fragesatze oder einem besonderen Frageworte hat er die Stimme zu erheben und so lange auf diesem fragenden Stimm-Niveau zu erhalten, als das Zeichen vor und hinter dem betreffenden Redetheile angiebt; dort, bei einem indifferenten, ruhigen, erzählenden Satze oder Redetheile hat er die Stimme auf einem tieferen Ton-Niveau zu halten u. s. f.

Die geistige Verwandtschaft dieser Recitations-Zeichen zu den Interpunktionen ist unleugbar. Aber der Form nach haben sie mit letzteren wenig oder gar nichts zu thun. Die äusseren Formen der Zeichen sind zum Theil dieselben, als die der altgriechischen Prosodien und armenischen Tonzeichen. Ich fasse die Verwandtschaften kurz in einer Übersicht zusammen, indem ich mich dabei nur an die äussere Form halten kann, da uns die Namen dieser Zeichen nicht überliefert worden sind, und die innere Verwandtschaft hier in eingehender Darlegung zu begründen, sich aus den angedeuteten Gründen verbietet.

Es sind im Ganzen 10 verschiedene Zeichen, die in den Lektionarien angewendet werden, wobei das Kreuz, das am Ende eines Abschnittes oder Satzes steht, nicht mitgezählt ist; auch die Doppelt-Schreibungen desselben Zeichens sind dabei unberücksichtigt gelassen, wie doppelter Gravis-Strich, doppeltes Häkchen statt eines dreifachen. Sämmtliche 10 Zeichen sind ihrer Form nach Entsprechungen der 10 alten Prosodien, und zwar:

	Altgriechisch.	Armenisch.	Mittelgriechisch.
Akut	/	/	/
Gravis	\	\	\ oder //
Circumflex	ο	~	~
Longa	—	/	...
Brevis	ο	ο	ο
Spir. asper	┐	┐	┐ oder ʒ
Spir. lenis	┐	┐	ʒ
Apostroph	ο	) oder)(	ʒ oder ʒ
Hyphen	ο oder —	—	∪
Diastole	,,	,	,

Durch die Stellung der Zeichen habe ich hier angedeutet, dass einige von ihnen unterhalb, andere oberhalb der Schriftlinie stehen. Nur die Apostroph-Häkchen, sowie das Kreuz stehen zwischen den Buchstaben, jedoch mehr oberhalb als unterhalb. Ausser bei Spiritus asper und Hyphen stimmen die Zeichen auch in ihrer Stellung überein. Zweifelhaft könnte die Entsprechung überhaupt bei beiden sein. Doch werden wir bei den lateinischen Neumen dasselbe Spiritus asper-Zeichen wiederkehren sehen. Auch das Longa-Zeichen ist stark umgestaltet, wir finden aber ebenfalls für diese Entsprechung einigen Halt in den lateinischen Neumen.

Die alte Cheironomie erhielt sich, wie wir gesehen haben, in der Praxis bis in das spätere Mittelalter hinein lebendig. Ihre Zeichen wurden als bewegte im praktischen Gebrauche weiter fortgeführt, auch nachdem sich die Grammatiker ihrer bemächtigt und sie zu den Prosodien umgebildet hatten. Von dieser Zeit an gab es also bei den Griechen zwei Richtungen dieses ursprünglich einigen Zeichensystems: neben den schriftlichen, aus den cheironomisch-bewegten Zeichen entstandenen Prosodien (die je länger je mehr die Erinnerung an ihre Abstammung zurücktreten liessen, sodass sie gar nicht mehr als Tonzeichen, sondern als rein grammatikalische fungirten) bestanden deren Urbilder in der volksthümlichen, nicht-schriftlichen Praxis fort, bis auch diese einer schriftlichen Fixirung gewürdigt wurden. Das geschah in weit späterer Zeit, nachdem die Prosodien schon Jahrhunderte lang in grammatischer Funktion bestanden hatten. Währenddem hatten sich natürlich beide, ihrer verschiedenen Bestimmung gemäss, auch verschieden entwickelt, und erschienen nun, obgleich ursprünglich ein und dasselbe, und obgleich sie diesen gemeinsamen Ursprung nie ganz verleugnen konnten, doch als verschiedene Zeichensysteme, sodass beide nebeneinander Verwendung fanden: das eine als zur Schrift gehörend, das andere als zu dieser hinzutretend. Das erstere ist ursprünglicher in seinen Zeichenformen, das letztere dafür wieder selbständiger in seiner musikalischen Bedeutung.

Die eigentliche Bestimmung der früh-mittelalterlichen Recitations-Zeichen ist jedoch immerhin noch keine rein musikalische; das grammatische Element wiegt hier viel zu schwer, als dass man dieses Zeichen-System bereits eine wirkliche Tonschrift im ausschliessenden Sinne des Wortes nennen könnte. Schon ihre äussere Anwendung, die die Satzeintheilung und Wortgliederung markirt, beweist, dass die Zeichen für das Vorlesen

oder Recitiren der Bibel-Lektionen einen schriftlichen Anhalt bieten sollten. Sie zeigten dem Vorleser an, wo er die Stimmlage besonders tief oder hoch einstellen und eine Pause machen sollte, damit er, geleitet durch den Blick auf das Buch, seine Recitationsweise dem Sinne der Sätze und deren Gliederung gemäss einrichten konnte. Solch eine Recitation war schon kein blosses Sprechen mehr. Zu dem Sprechgesang oder *accentus*, der der griechischen Sprache (als einer metrischen) an sich schon in besonderem Maasse eigen war, trat noch ein anderes musikalisches Element, das der Phrasirung. Dadurch gewann der sprachliche Zugesang eine straffere musikalische Gestaltung. Doch war dieser recitatorische Vortrag auch noch kein Gesang im heutigen Sinne des Wortes. Denn die sich aus dem periodisirten Zugesang (*accentus*) ergebende Melodie war naturgemäss mehr eine zufällige, als eine beabsichtigte, und nicht ihrer selbst wegen entstanden. Es war nicht ein Gesangs-Vortrag, sondern ein bis zum Gesang gesteigerter Lese-Vortrag, ein Mittelding zwischen dem, was Aristides Quintilianus *συνεχής* und *διαστηματική φωνή* nennt. Dieses Mittelding zwischen Singen und Sprechen selbst nennt Aristides die *μέση φωνή*.¹⁾

Zwischen jenen beiden Gegensätzen steht also die Recitation ihrer Entstehung, ihrem Wesen und ihrer Wirkung nach. Sie kennt die Regeln des Gesanges und benützt sie, aber sie wendet dieselben nicht immer an und führt sie nicht streng durch. Ihre Tonbewegungen sind schärfer musikalisch ausgeprägt, ihre Gliederung tritt mehr hervor, als die der freien Rede. Was die Recitation dem Gesange am meisten anähnelt, ist besonders die formelhafte Ausbildung der Schlusstonfälle. Wie ein Gedicht in einzelne Strophen und die Strophe in einzelne Verse zerfällt, welche — je freier die Dichtung (z. B. die dithyrambische), desto mehr — von verschiedener Länge sein können, so ordnet sich die Recitation in einzelne Perioden, und diese gliedern sich in Sätzchen und Satztheile nach Maassgabe des grammatikalischen Satzbaues. Zwischen den einzelnen Satzgliedern findet je eine grössere oder kleinere Pause Statt; vor einer solchen bildet also die Stimme eine Kadenz, d. h. einen Tonfall, der je nach dem Forderniss des Sinnes aufsteigend oder absteigend, länger oder kürzer, weiterführend oder ganz abschliessend ausfällt. Auf diese Kadenzformeln legte man ein grosses Gewicht; alle anderen Theile der Glieder wurden gleichgiltiger behandelt. Dass nach solcher Kadenz der Anfangston des folgenden Gliedes einer besonderen Bezeichnung bedurfte, ist selbstverständlich. So sehen wir denn, dass zur schriftlichen Darstellung dieser Recitations-Tonformeln gewisse Zeichen besonders bei Anfang und Ende der einzelnen Satzglieder nöthig waren und für einfachere Verhältnisse auch ausreichten. In dem zuletzt besprochenen Zeichensysteme mit seinen Neumen am Anfang und Schluss der Sätzchen besitzen wir eine derartige Recitations-Tonschrift.

Die vielgegläubte Angabe *Burney's*, dass dies Zeichensystem schon im fünften Jahrhundert n. Chr. nachzuweisen sei, beruht auf einem Missverständniss des englischen Schriftstellers. Er beruft sich auf *Montfaucon*, der eine griechische Handschrift der Königlichen (jetzt National-) Bibliothek in Paris bespricht.²⁾ Sie ist im 7. Jahrhundert geschrieben, wie Montfaucon ausdrücklich bemerkt, und mit den rothen Tonzeichen eben besprochener Art versehen. Da aber der Inhalt auf S. Ephrem zurückgeht, so meinte

¹⁾ *Τῆς κινήσεως [φωνῆς ἐστίν] ἡ μὲν συνεχής, ἡ δὲ διαστηματική, ἡ δὲ μέση. Μέση δὲ ἡ ἐξ ἀμφοῖν συγκειμένη. ἡ μὲν οὖν συνεχής ἐστίν, ἥ διαλεγόμεθα. μέση δὲ, ἥ τὰς τῶν ποιημάτων ἀναγνώσεις ποιοῦμεθα.* (p. 7.)

²⁾ Montfaucon, *Palaeographia graeca* S. 214, mit Facsimile der hs. 1905.

Burney irrthümlich, S. Ephrem habe sie geschrieben oder doch wenigstens bereits die besagten Zeichen gekannt und angewendet. Wenn es nun auch durchaus wahrscheinlich ist, dass die früh-mittelgriechischen Neumen schon im 5. Jahrhundert bekannt waren, so ist doch ihre thatsächliche Anwendung nicht vor dem 7. Jahrhundert nachzuweisen. Bis jetzt ist es nicht gelungen, ältere Proben davon vorzulegen. Dies Loos theilt die früh-mittelgriechische Tonschrift mit ihren Vorgängern, den Prosodien. Auch diese sind vor dem 7. Jahrhundert im praktischen Gebrauche nicht nachzuweisen, obgleich die Prosodien, wie wir doch sicher wissen, schon seit über einem halben Jahrtausend bekannt gewesen sind. Das scheint befremdlich, ist aber nach unseren Anschauungen von der Entwicklung der Neumenschriften aus der Cheironomie nur ganz natürlich. Bis dahin lebten die Prosodien gleichwohl, nur noch nicht im allgemeinen Schriftgebrauche: sie lebten in der Theorie der Grammatiker einestheils und in der Praxis der Cheironomiker andernteils, um im 7. Jahrhundert plötzlich von diesen beiden Seiten aus im allgemeinen Schriftgebrauche aufzutauchen. Die Grammatiker verwandten sie natürlich als Mittel zur Bezeichnung sprachlicher Erscheinungen, nämlich des Zugesanges (*accentus, prosodia*); die Cheironomiker aber benützten sie als Mittel zur Bezeichnung rein tonlicher Erscheinungen, als neumatische Tonschrift.

Schon im 8. Jahrhundert erscheint sodann ein drittes griechisches Tonzeichen-System, das ich das **spät-mittelgriechische** nenne. War das früh-mittelgriechische noch nicht eine vollkommene, musikalisch-echte Tonschrift, so ist es dieses in ganzem Sinne des Wortes. Es hat sich durch das ganze Mittelalter hindurch erhalten. Die moderne Tonschrift der heutigen Griechen ist aus der spät-mittelgriechischen direkt hervor gegangen. Die modernen Griechen wenden bekanntlich die Linien-Notenschrift der Abendländer nicht an, sondern besitzen für den liturgischen Gesang ihre eigene und sehr fremdartig aussehende Tonschrift, die ihre Zeichen der vorliegenden entnahm.

Auch in diesem späteren mittelalterlichen Zeichen-Systeme sind einzelne verwandte Züge mit dem der Prosodien der alten Griechen aufzuweisen. Hier finden wir die alten Prosodien Acut, Gravis und Apostroph nicht nur mit überein stimmenden Formen, sondern auch mit den gleichen Namen wieder, was wohl jeden Widerspruch gegen die Verwandtschaft beider Systeme von vornherein ausschliesst.

Ferner stimmt ein Zeichen der spät-mittelgriechischen Tonschrift mit dem der altgriechischen Prosodie der Kürze (*Brevis*) in der äussern Form überein und hat auch einen gleich-bedeutenden Namen, nämlich *πετασθή* = *impetiosa* „die stürmische, flüchtige, schnelle Prosodie“. Ebenso hat ein Häkchen, das schon als *προσφδιά (ὑπο)διαστολή* bei den Alten diente, den Namen *τξάκισμα* = *distractio* „Trennung, Bruch“, was ja der Bedeutung *διαστολή* = *separatio* „Trennung“ ganz gleichkommt. Auch ein Zeichen, das mit dem Circumflex überein stimmt, findet sich in dem *ἐλαφρόν*, ohne freilich weiteren Anhalt für seine Abstammung vom Circumflex zu bieten. Ferner giebt es ein Zeichen von der Gestalt der Longa, *ῖσον* genannt. Schliesslich sind vier Hauchzeichen oder *πνεύματα* vorhanden, von denen das Zeichen der *ὑψηλή* (eigentlich „die hohe“) an das des Spiritus asper |— oder |— erinnert (vergleiche auch die Form des Spiritus lenis im Altgriechischen —| mit

armenisch $\surd$). Der Name dieses Zeichens, der oft auch *φυλή*, *φιλή* geschrieben wird, erinnert andererseits wieder an die griechische Bezeichnung des Spiritus lenis, nämlich *προσφδιά ψιλή*. Die Übereinstimmungen des altgriechischen und spät-mittelgriechischen Tonzeichen-Systemes sind mithin ziemlich vollständig:

	Altgriechisch.		Spät-mittelgriechisch.
I. Töne.	Akut $\swarrow$		<i>ὀξεῖα</i> $\swarrow$
	Gravis $\searrow$		<i>βαρεῖα</i> $\searrow$
	Circumflex $\cap$		<i>ἐλαφρόν</i> $\cap$
II. Hauche.	Spir. asper $\vdash$	} <i>πνεύματα</i> , z. B.: <i>(ὕ)ψηλή</i>	L
	Spir. lenis $\dashv$		
III. Zeiten.	Longa —		<i>ὀλίγον</i> —
	Brevis $\cup$		<i>πετασθή</i> , die stürmische, schnelle $\cup$
IV. Affecte.	Apostroph $\supset$		<i>ἀπόστροφος</i> $\supset$
	Diastole $\cdots$		<i>τῆξιμα</i> ,

Eine hier besonders wichtige Eigenheit des spät-mittelalterlichen Tonzeichen-Systemes ist seine Eintheilung in vier grosse Zeichen-Gruppen: 1) in „Töne“ (*τόνοι*), 2) in „Hauche“, 3) in Zeichen der „Akoluthie“ und 4) der „Cheironomie“. Diese Viertheilung erinnert umso mehr an die Gruppen des altgriechischen Prosodie-Systemes, als ja die Namen „Töne“ und „Hauche“ für zwei der Zeichenklassen daselbst ebenfalls vorkommen. Im spät-mittelgriechischen System bezeichnen die „Töne“ ein Fortschreiten der Tonbewegung um einen Halb- oder Ganzton, die „Hauche“ aber einen Melodiesprung um eine Terz oder Quinte.

Ferner möge an die Hindeutungen auf dieses Tonzeichen-System erinnert werden, die bereits in den (auf S. 61 besprochenen) Erklärungen der alten Grammatiker über das Ison enthalten sind. Schliesslich wird man zu den Namen vieler von den späteren Zeichen, die in adjectivisch-feminialer Wortform vorkommen, wie *ἴση*, *ὀξεῖα*, *πετασθή*, *ὑψηλή*, *χαμυλή*, *βαρεῖα*, kaum ein anderes Substantiv ergänzen können, als das Wort *προσφδιά* selber.

Gegenüber dem früh-mittelgriechischen Tonzeichen-System bezeichnet das spät-mittelgriechische eine rein musikalische Gesangsschrift, während jenes ältere offenbar nur einer einfachen Recitation gedient hat. Hier haben wir es also mit der Weiter-Entwicklung eines einfachen Systemes nach Seiten einer echten Tonschrift zu thun, und es kann kein Zweifel sein, dass diese Entwicklung nicht ohne Zuhilfenahme fremder Elemente zu Stande kommen konnte. Einem ähnlichen Prozesse werden wir bei der Tonschrift der römischen Kirche wieder begegnen. Aber beide haben ganz verschiedene Wege genommen. Im übrigen ist das Tonzeichen-System der griechischen Kirche bisher so wenig untersucht worden, dass es einer ganz ausgedehnten Behandlung bedarf, um es völlig klar zu legen. Wenn eine solche Arbeit mit Glück beendet sein wird, dürften der Musikgeschichte bei der Fülle der jetzt unbenützt liegenden Denkmäler mittelalterlich-griechischer Musik ungeahnte Aufschlüsse zu Theil werden.

Achtes Kapitel.

Das Verhältniss der Accente zu den Neumen bei den Lateinern.

In der lateinischen Schrift ist die Anwendung von Accenten heutigen Tags nicht mehr gebräuchlich. Indessen zu allen Zeiten ist sie hier nur ausnahmsweise benützt worden, nämlich wenn besondere grammatische Schwierigkeiten der Betonung vorlagen, und meist nur als graphisches Hilfsmittel, um gleich-geschriebene, aber verschieden auszusprechende Wörter durch die Schrift zu unterscheiden. Der des Lateins kundige Leser bedarf ihrer überhaupt nicht, weshalb sie selbst in solchen Fällen zu den Zeiten des lebendigen Lateins nur geringe Verwendung fanden. Trotzdem waren, wie wir sahen, die griechischen Prosodien bei den Römern des ausgehenden Alterthumes allbekannt. Aber ihr Gebrauch bezog sich nicht auf die blosse Schrift. Da die lateinischen Schriftsteller über die musikalische Natur dieser Accente ebenso gut unterrichtet waren, als die griechischen, und die Grammatiker sie auch besonders besprechen, sonst aber eine praktische Verwendung dafür nicht hatten, so kann es nicht befremden, wenn ihre Verwendung bei den Lateinern allmählich ganz in den Dienst der Musik gestellt wurde.

Bereits im 2. Jahrhundert n. Chr. spricht *Aulus Gellus* des öfteren von den Accenten der Lateiner als von Tonzeichen. So berichtet er beispielsweise, dass P. Nigidius den höchsten Ton die *prosodia acuta* nennt.¹⁾ Auch er kennt die vier Untertheilungen der Accente und nennt die vier Gruppen — bedeutsam genug — mit lateinischen Namen, die bereits „von Gelehrten früherer Zeiten“ herrührten. Seine wichtigen Worte sind: Quas Graeci *προσῳδίας* vocant, eas veteres docti tum notas vocum, tum moderamenta, tum accentuunculas, tum vocationes appellant.²⁾

Die Übertragung der griechischen Prosodien nach dem Westen reicht noch in das Alterthum. Die lateinischen Grammatiker übernahmen sie bewusster Weise von den griechischen. Aber die Lateiner haben sich doch in der Praxis nicht ganz an die Erklärungen der griechischen Grammatiker gebunden. Wenigstens erscheinen mit der Zeit nur den Lateinern eigene Auffassungen der Accente. Das lag in der Natur der Sache. Denn während die Zeichen der Zeit (Länge und Kürze) in der griechischen Schrift fast überflüssig waren, weil die langen und kurzen Vokale meist schon durch verschiedene Buchstaben-Formen unterschieden wurden, waren sie dem Lateiner, der solche Buchstaben-Unterschiede nicht hatte, schon viel nöthiger. Umgekehrt waren aber den Lateinern die Hauchzeichen nichts nütze, denn sie hatten den Buchstaben h, der den Griechen abging. Mithin mussten hier mit der Zeit Verschiebungen eintreten.

¹⁾ Noctes Atticae XIII 26, 3: Summum autem tonum *προσῳδίαν* acutam dicit et quem accentum nos dicimus, vocationem appellat.

²⁾ ebenda XIII cap. 6.

Auch die Übertragung der Accent-Namen ist nicht ohne Interesse. Die oben wieder gegebenen Bezeichnungen bei Aulus Gellius: 1) *notae vocum*, 2) *moderamenta*, 3) *accentiunculae*, 4) *vocationes* dürften wohl schon auf eine besondere Auffassung der Römer von den Accenten hinweisen. Auch *Diomedes*¹⁾ bringt mehrere Übertragungen des Ausdruckes *Prosodiae*:

Accentus quidem fastigia vocaverunt, quod capitibus literarum apponerentur. Alii Tenores vel Tonos appellant. Nonnulli acumina definire maluerunt.

Die Accente nannte man Erhebungen, weil sie über die Köpfe der Buchstaben gesetzt werden. Andre nennen sie Tenores oder Töne, Einige wollten sie wieder lieber als „Spitzen“ bezeichnet wissen.

Mir scheint, dass diese vielfachen Versuche, die Prosodien auch ihren Namen nach im Lateinischen heimisch zu machen, der beste Beweis sind für die allgemeine Absicht, sie in's praktische Leben und in praktischen Gebrauch überzuführen. Ihre Brauchbarkeit für die lateinische Schrift war aber, wie gesagt, gering. Zudem war ja auch die lateinische Sprache noch in aller Munde, und wir kennen keinen ernsthaften Versuch, jenes Prosodien-System der lateinischen Sprachschrift zu appliciren. Mithin bleibt kaum etwas anderes übrig, als zu vermuthen, dass man die Accente schon früh in Aussicht nahm für einen musikalischen Gebrauch, für den sie ja auch ihrem Wesen nach erfunden waren und sehr gut taugten.

Die alte Lehre von den Ton-Prosodien war im Abendlande lebendig bis in's 7. Jahrhundert, und nicht bloss in Italien, sondern auch z. B. in Spanien. Das ersieht man aus den Erklärungen *Isidors von Sevilla*²⁾, die ich hier wörtlich anführe: „*Accentus*, der griechisch *prosodia* heisst, hat seinen Namen aus dem Griechischen. . . . Die Lateiner haben auch andere Namen. Sie nennen nämlich die Accente auch *toni* und *tenores*³⁾, weil dabei der Ton wächst und nachlässt. . . . Akut wird ein Accent genannt, weil er die Silbe verschärft und erhöht; *gravis*, weil er sie herunter drückt und erniedrigt. Dem Akut entgegen gesetzt ist der *Circumflex*, weil er aus dem Akut und *Gravis* besteht. Denn mit dem Akut beginnend, endet er in den *Gravis* aus, und während er in dieser Weise auf und absteigt, bildet sich der *Circumflex*. Akut und *Circumflex* aber sind sich darin ähnlich, dass beide die Silbe heben; der *Gravis* jedoch ist beiden entgegen gesetzt, denn immer drückt er die Silben herab, während jene sie heben.“

Noch am Ende des 8. Jahrhunderts erklärt Beda: der *Accentus* sei der Zugesang, der uns die Tonfälle (*syllabas*) zu der Melodie der Stimme kennen lehrt⁴⁾ und, offenbar in Anlehnung an ihn, sagt sodann der Angelsachse *Alkuin* im Frankenlande, der *Accentus* sei ein bestimmtes Gesetz und die Regel, wie man die Silbe heben und senken solle.⁵⁾

¹⁾ De oratione et partibus orationis.

²⁾ Origines lib. I cap. XVIII. Isidor lebte 560—636.

³⁾ Vgl. *Quintilian* 1, 5, 22: *Adhuc difficilior observatio est per tenores vel accentus, quas Graeci προσφάδας vocant.* Vgl. Cicero *Orat.* 17, wo er den *Accentus* auch *sonus* nennt, und ebenda 18. *vox*. — Übrigens entnahm Isidor seine Erläuterungen meist aus den grammatischen Schriften des Servius, Donatus und Priscianus.

⁴⁾ de Orthographia: *Accentus autem est quasi adcantus dictus, quod ad cantilenam vocis nos facit cognoscere syllabas.*

⁵⁾ Grammatica: *Accentus est certa lex et regula ad levandam et comprimendam syllabam.*

Der „Silben“ aber gäbe es vier: Accent oder Ton (tenor, nachher accentus genannt), Hauch (spiritus), Metrum (tempus) und Rhythmus (numerus). In der Aufstellung einer Gruppe für Rhythmus-Accente unterscheidet sich Alkuin von den alten Grammatikern. Die Gegenüberstellung der Metriker und Rhythmiker, die bei den lateinischen Grammatikern dieser Zeit eine Rolle spielt, dürfte dies mit veranlasst haben.

Die Messung von Längen und Kürzen im Singen richtig anzuwenden, nannten die Musiker *numerosa canere*. Die Zeitabmessung oder die richtige Abwechselung der Längen und Kürzen hiess *Rhythmus* (ῥυθμός) oder *numerus*. Der Verfasser der *Musica enchiriadis*, als den man fälschlich Hucbald nennt, erklärt das rhythmische Singen folgendermaassen:¹⁾

Quid est numerosa canere? Ut attendatur, ubi productioribus, ubi brevioribus morulis utendum sit. Quatenus uti quae syllabae breves, quae sint longae, attenditur: ita qui soni producti quique correpti esse debeant, ut ea quae diu, ad ea quae non diu legitime concurrant et veluti metricis pedibus cantilena plaudatur . . . Sic itaque numerosa est canere, longis brevibusque sonis ratas morulas metiri, nec per loca protrahere vel contrahere magis quam oportet, sed infra scandendi legem vocem continere, ut possit melum ea finiri mora qua coepit.

Das *numerosa canere* erfordert, dass man, wie man (beim Sprechen) darauf achtet, wo man längere und wo kürzere Sprachsilben vor sich hat, so auch (beim Singen) darauf achtet, welche Töne lang und welche kurz sein müssen, damit das, was lang, im Verhältniss zu dem, was nicht lang (zu singen) ist, gesetzmässig dahinflaue und die Cantilene gleichsam in metrischen Versfüssen taktirt werde . . . Daher ist also *numerosa canere* soviel, als in langen und kurzen Tönen die nöthigen Zeiteinheiten abmessen, und sie nicht an einzelnen Stellen langziehen oder mehr zusammen ziehen, als nöthig ist, sondern die Stimme nach dem Skandir-Gesetze halten, damit die Melodie in demselben Zeitmaasse beendigt werden kann, wie sie anfängt.

Das Verhältniss der Länge zur Kürze der Silben ist das von 2:1; d. h. die Länge enthält zwei Kürzen, oder die Kürze ist die Hälfte der Länge. Das sprechen fast alle alten Grammatiker aus, am deutlichsten S. Augustinus in den Worten²⁾: „Wie in den Zahlen die erste Progression die von 1:2 ist, so schreiten wir bei den Silben von der Kürze zur Länge fort, sodass die Länge das Doppelte an Zeit haben muss, und demgemäss zwei Zeitlängen (enthält).“³⁾

Hiermit stehen wir auf einem Grenzgebiete zwischen der antiken Metrik und der mittelalterlichen sogenannten Mensuralmusik, wie sie in der Musiktheorie seit dem 13. Jahrhundert erscheint. Es ist ein Nachhall der antiken Metrik, wenn in der letzteren als das vollkommene Maassverhältniss (tempus perfectum genannt) der dreitheilige Takt, der auf der Eintheilung von 1:2 beruht, angesehen wird. Ihm gegenüber gilt als der unvollkommene Takt (tempus imperfectum) der uns heutzutage einfacher erscheinende zweitheilige mit dem Verhältniss 1:1 (oder 2:2). Auch hieraus ersieht man, dass die antike Metrik nicht urplötzlich spurlos im Sande verlaufen ist. Freilich, in der Dichtkunst scheint sie plötzlich abgebrochen worden zu sein, verdrängt durch ein Prinzip, das Länge und Kürze unberücksichtigt liess.

¹⁾ Gerbert *Scriptores* I, 182 f.

²⁾ *Musica* Lib. 2 cap. 30: Ut in numeris ab uno ad duo est prima progressio, ita in syllabis a brevi ad longam progredimur, ita ut longa duplum temporis habere debeat, ac per hoc duo tempora.

³⁾ Vgl. Alkuin, *Grammatica*, der als Tempus-Zeichen angiebt: unum vel duo. S. auch oben Kap. V, S. 60.

Dennoch lebte die antike Metrik durch das ganze Mittelalter hindurch fort, und man kann ihren Spuren noch bis heute nachgehen; aber nicht in der Dichtkunst, sondern in der Musik.

Die Hauchzeichen spielen unter den Accenten bei den lateinischen Grammatikern die am schwersten verständliche Rolle. Man begreift nicht, warum auch die Lateiner besondere Beizeichen anerkannten für Laute, die sie doch mit ihren Buchstaben genügend bezeichnen konnten. Dennoch muss man die Bestimmung der Hauchzeichen für eine musikalisch ebenso wichtige halten, wie die der „Töne“ und der „Zeiten“, da sie ja den beiden anderen Klassen von Prosodien als gleich-berechtigte Gruppe gegenüber stehen. Die alten Grammatiker sind auffällig schweigsam betreffs des musikalischen Wesens dieser Klasse von Zugesangs-Zeichen; indessen giebt die diesbezügliche Erklärung Isidors von Sevilla, sorgsam ins Auge gefasst, einige Auskunft. Er sagt lib. 1, cap. 4. De literis latinis:

Aspiratio enim est sonus uberius elevatus (elatus), cui contraria est prosodia sonus aequaliter flexus.

„Der Hauch ist nämlich ein reichlicherer erhobener Ton; die ihm entgegen gesetzte Prosodie ist der gleichmässig fortschreitende Ton (die gleichmässig abgebeugte Tonbewegung).“

Die Prosodie-Gruppe der gleichmässig fortschreitenden Tonbewegung ist aber die der „Töne“ (Acut, Gravis, Circumflex). Der Unterschied zwischen beiden Gruppen ist also ein rein musikalischer. Die „Töne“ bezeichnen die einzelnen Stufen des mittelalterlichen diatonischen Ton-Systemes. Das liegt auch schon in dem Worte Ton selbst, denn *τόνος*, *tonus* hat bei den Musik-Schriftstellern des Alterthumes und Mittelalters dieselbe Bedeutung, die wir damit verbinden, nämlich „Tonhöhe oder Tonstufe“. Derselbe Isidor, der den „Tönen“ die „Hauche“ als anders geartete Tonbewegungen gegenüber stellt, erklärt ja ebenda selbst das Wort „Ton“ folgendermaassen:

Tonus est acuta enunciatio vocis; est enim harmoniae differentia et quantitas, quae in vocis accentu vel tenore consistit. Cuius genera in quindecim partibus musici diviserunt.

Der Ton ist die deutliche Artikulation der Stimme, denn er ist der melodische Unterschied und die (melodische) Quantität, die sich in dem Zugesange und Aushalten der Stimme findet. Die Musiker haben sie in Abarten in 15 Theile getheilt.

Die Accente der „Töne“, Acut, Gravis, Circumflex, geben also jeder eine einzelne Tonstufe des Ton-Systemes einfach und ohne Umschweife an. Ist nun die Prosodie des *Hauches* „ein reichlicherer erhobener Ton“, welcher der „gleichmässig fortschreitenden“ Prosodie des *Tones* entgegen gesetzt ist, so bedeuten offenbar die Zeichen des Spiritus asper und lenis auch reichlichere Tonbewegungen, die nicht einfach und gleichmässig von einer Tonstufe zur andern fortschreiten, sondern auf mehreren Tonstufen lagern. Es sind kurz gesagt Ligaturen, Portamente oder Schleifer. Wir werden dies später auch thatsächlich bestätigt finden.

Hieraus ersieht man deutlich, dass das frühe lateinische Mittelalter die Accente schon nicht mehr als blosse sprachliche Elemente, sondern bereits als musikalische Schriftzeichen auffasste. Diesen Übertritt der Accent-Zeichen in den ausschliesslichen Dienst der Musik können wir leider nicht mehr genau verfolgen. Er ist vermuthlich nur allmählich vor sich gegangen. Nach dieser Zeit ansehen wir denn, dass die Accente der

Grammatiker, die doch nicht nur Töne, sondern auch Zeiten und Hauche (Metrum und Rhythmus) bezeichneten, sich ganz zu melodischen Zeichen umgebildet haben. Dabei sind natürlich die drei „Töne“ Akut, Gravis und Circumflex, die von Anfang an melodische oder blosse Tonzeichen waren, in ihrer Bedeutung sich gleich geblieben; aber die andern Klassen der Prosodien haben ihre Bedeutung geändert. Auch die „Hauche“ und „Zeiten“ bedeuteten nunmehr Tonschritte, und so ergaben sich denn (an Stelle der ursprünglichen drei) aus den 7 alten Prosodien auch 7 Tonzeichen.

Diese Zeichen mit ihren Namen sind uns glücklicher Weise in einer Handschrift des früheren Mittelalters aufbewahrt geblieben. In der nur fragmentarisch vorhandenen Handschrift No. 318 des Klosters Montecasino, betitelt *De musica antica et nova*, findet sich nämlich im 85. Kapitel eine Tabelle der Neumen-Zeichen, die für uns überaus wichtig ist. Das Kapitel trägt die Überschrift: *De accentis vel nomina notae* (nominibus notarum). Man wird in der Tabelle ohne weiteres sowohl die Namen als auch die (zum Theil veränderten) Zeichen der griechischen Prosodien wieder erkennen. Sie ist facsimilirt in Coussemaker's *Histoire de l'harmonie etc.* tab. 37.

Prima, accentus acutus	facta est sic:	1
Secunda, accentus gravis	„ „ „	~
Tertia, percussionalis brevis	„ „ „	•
Quarta, percussionalis longa	„ „ „	—
Quinta, inflatilis	„ „ „	~
Sexta, circumflexa	„ „ „	∩
Septima, muta	„ „ „	3

Die alte Gruppierung dieser *Noten* oder *Accente*, wie die Zeichen ausdrücklich genannt werden, ist hier noch deutlich erkennbar, nur dass die Circumflexa an sechster, statt an dritter Stelle steht. Rücken wir sie an ihren ursprünglichen Platz, so erhalten wir die drei Gruppen:

- 1) Accentus: Acutus, Gravis, Circumflexa.
- 2) Tempora (Percussionales): Brevis, Longa.
- 3) Spiritus: Inflatilis, Muta.

Die Feminin-Formen (Circumflexa, Longa, Muta) deuten auf den griechischen Gattungs-Namen *Prosodia* zurück. Die Formen der „Töne“ sind unverkennbar die alten griechischen, nur eckig, scharfkantig ausgeprägt, gewissermaassen gothisirt. Die „Zeiten“ heissen hier *Percussionales*, erinnernd an das „Taktschlagen“ (percussio). Die Longa behielt ihr altes Zeichen, während das Zeichen der Brevis, der Halbkreis oder ursprünglich die Null, sich zum gothischen Punkte verdickt hat. Die „Hauche“ haben die Namen *inflatilis*, die Gehauchte (von inflare, anblasen, anhauchen), und *muta*, die Stumme; d. h. letzteres Zeichen ist das des Spiritus lenis oder des schwachen, stummen Hauches (*ψιλή*), ersteres aber das des starken Hauches oder Spiritus asper. Deutlicher erkennbar ist die ursprüngliche griechische Form der Prosodia dasia |— in dem Zeichen, wie es die lateinischen Neumationen des frühen Mittelalters aufweisen, nämlich in der Gestalt 3. Diese Figur ist offenbar durch Brechung der geraden Linien entstanden, genau so wie aus der Antiqua sich die longobardische Schrift bildete. Denn ein Hauptmerkmal dieser Neumen-Zeichen

ist dies: dass sie, ausnahmslos und ausschliesslich, allein in Verbindung mit der sogenannten langobardischen Schrift auftreten.

Diese sieben Zeichen, deren Herleitung von den altgriechischen Prosodien also keinerlei Zweifel unterliegen kann, sind nun genau dieselben, deren sich die ältesten Neumationen bedienen. Es sind jene sieben Zeichen, welche einer späteren Zeit den Anlass gegeben haben, in einer dunkeln Erinnerung an ihren ursprünglichen Gebrauch dem Papste Gregor I. die Erfindung einer Tonschrift mit sieben Zeichen zu zuschreiben. Dass diese nicht die 7 ersten Buchstaben waren, habe ich oben (S. 19 f.) gezeigt. Wohl aber reicht die Anwendung der 7 Prosodien als Tonzeichen thatsächlich in Gregor's Zeit.

Hiermit dürfte denn die Frage nach dem Ursprunge der abendländischen Neumen endgiltig gelöst sein, wir können uns ihrer Entzifferung zuwenden.

Mit dem Übergang der antiken Prosodien in den ausschliesslichen Gebrauch der Musik ging eine grosse Veränderung mit ihnen vor. Sie waren ja nun nicht mehr Recitations-Accente, die für den sprachlichen Zugesang vollkommen ausreichten, sondern sie wurden Tonzeichen, die für die viel grösseren Ansprüche ihrer neuen musikalischen Bestimmung theilweise unzulänglich waren und immer weniger dieser Bestimmung genügten, je mehr sich die musikalischen Anforderungen erweiterten und vermehrten. Hatte der alte Recitations-Gesang sich mit einem geringen Tonumfange und mit engen Tonbewegungen begnügt, so war dies in dem rein musikalischen Gesange keineswegs der Fall. Hier kamen nicht nur diatonische Fortschreitungen oder Terzensprünge in Frage, sondern auch Quarten-, Quinten- u. a. Sprünge der Melodie, sowie verwickeltere Tönegänge, die in dem alten Accentuations-Systeme niemals in Betracht gezogen wurden, weil sie in der Recitation nicht vorkamen. Damit war diese neue Tonschrift vor die Alternative gestellt: entweder sich stetig zu erweitern, oder aber unzulänglich zu bleiben. Nur wo sie sich auf die alte Recitation beschränkte, da war sie an ihrem richtigen, ihr eigenen Platze, für den sie geschaffen war.

Dies ist der Schlüssel zum Verständniss der Neumen. Ihrem eigenthümlichen, ursprünglichen Wesen nach sind sie Recitations-Zeichen, und nicht Tonzeichen. Verlangte man mehr von ihnen, so that man ihnen Unrecht. Auf solch unbilliges Verlangen sind die im ersten Kapitel unsrer Untersuchung dargelegten Klagen des späteren Mittelalters über die Unsicherheit der tonlichen Bedeutung der Neumen zurück zuführen. Schon das 10. Jahrhundert verstand den eigentlichen Zweck der Neumen nicht mehr ganz. Dieses Jahrhundert aber war es, das durch die Einführung der Sequenzen und andre Umstände eine Reformation des Kirchen-Gesanges hervorgebracht hat. Bis dahin hatte die Kirchenmusik einen Zeitraum von acht Jahrhunderten durchlaufen, sicherlich Zeit genug, um sich gründlichst umzugestalten und von ihrer ursprünglichen Einfachheit allmählich zu einer grösseren Mannigfaltigkeit des Gesanges überzugehen.

Neuntes Kapitel.

Die tonliche Bedeutung der Accent-Neumen.

Bei den Indern fanden wir bereits einen sogenannten **Mittelton**, der die „indifferenten Mitte“ zwischen dem hohen Tone (Udâtta, nach Form, Namen, Einordnung in die Accentgruppen und Bedeutung entsprechend dem griechisch-lateinischen Acut, oder dem Sour der Armenier) und dem tiefen Tone (Anudâtta, ebenso entsprechend dem griechisch-lateinischen Gravis, oder armenischen Pouth) anzeigt.¹⁾ Er ist nicht eigentlich ein „Accent“, da man gar kein Zeichen dafür eingeführt hatte, sondern er tritt bei jeder Silbe ein, die keinen der drei Accente oder „Töne“, nämlich weder Udâtta, noch Anudâtta noch Svarita, aufweisen kann. Sein Name ist Prachaya (oder Prachita), d. h. „Anhäufung“, nämlich eines sich wiederholenden Tones, weil sich dabei mehrere Töne derselben Tonhöhe einander folgen. Das bedeutet: der Prachaya ist nichts anderes als die Tonwiederholung auf einer Tonhöhe, auf der sich die Stimme solange hält, bis sie bei Änderung der Silben-Betonung aufwärts oder abwärts von ihm abweicht. Die dem Svarita (Circumflex) folgenden accentlosen Silben — so sagt Haug²⁾ — haben den Ton des Udâtta (Akut), sie sind udâtta-artig; das geht solange fort, bis wieder eine Udâtta-Silbe folgt. Die diesem unmittelbar vorher gehende Silbe hat dann nothwendiger Weise den Anudâtta-Strich, z. B. *mê gange yamune sarasvatî* usw. Hier folgen auf *me*, das den Svarita hat, zusammen neun Silben, alle im Prachaya-Ton, d. h. sie lauten wie Udâtta, ohne es zu sein, nur die letzte Silbe *ti* hat Anudâtta- (Gravis-) Strich. Das gleiche in geringerem Umfange bieten die Silben *bhavantu* und *(sra)vantu nah* in unserm Beispiele auf S. 51 dar. — Die Ekasruti oder der *Tâna* (lautlich = griechisch *τόνος*, tonus) wird oft mit Prachaya identificirt. Wahrscheinlich bezieht er sich auf monotone Lesung mit Unterdrückung aller Accente, wie sie beim Opfer vorgeschrieben und auch sonst in der Recitation der Vedas gestattet ist, während Prachaya nur nach einer Svarita-Silbe, also bloss in einem accentuirten Texte eintreten kann. Man vergleiche nur unser Noten-Beispiel auf S. 51, um sogleich die wichtige Bedeutung dieses Wiederholungs-Tones ein zusehen. Ohne ihn kann in der That keine Recitation ihren eigenartigen Charakter ausprägen; er ist in erster Linie dasjenige Element, das die Recitation vom eigentlichen, melodischen Gesange unterscheidet. Denn wo die Stimme bei jeder Silbe des Textes mit der Tonhöhe wechselt, kann von einer „Recitation“ besonders dann gar keine Rede sein, wenn man sich nicht an ein bestimmtes Ton-Niveau bindet. Eben dieses Ton-Niveau ward im Indischen durch den Prachaya bestimmt. Um ihn herum bewegte sich die Stimme des Recitirenden in einem geringen Umfange, nämlich von (höchstens einer Quinte,

¹⁾ Vergleiche oben S. 51.

²⁾ Der wedische Accent S. 90 ff.

gewöhnlich aber) nur einer Quarte.¹⁾ Von diesen 4 Tönen (Tetrachord) bildete das obere Trichord den Kern, der tiefste Ton wurde nur ab und zu mit zu Hilfe genommen.

Hierbei kann ich nicht unterlassen, darauf hin zu weisen, dass auch die rein melodische, nicht-recitirende Musik der Inder einen solchen zumeist berührten Ton der Melodien kennt. Hier heisst er *amsa*. Um diesen Ton, auf den die Melodie häufig zurückkehrte, wenn sie zeitweilig von ihm abgewichen war, drehen sich die anderen Noten der Melodie „wie um den König die Diener“. Zwei Melodien können dieselben Töne benützen; aber, haben sie eine verschiedne Amsa, so sind sie verschieden. Andererseits können sie aber auch beide dieselbe Amsa haben, aber andere Töne der Skala aufweisen. Man sieht aus solchen Unterscheidungen, welche grosse Wichtigkeit man diesem Mittel-Tone beimaass. — Daneben hat auch das Musik-System der indischen Theoretiker einen „Mittelton“, *madhyama* (der mittlere, *medius*) genannt, oder abgekürzt einfach *ma*. Er liegt denn auch genau in der Mitte der indischen Tonleiter von sieben Tönen (*sa ri ga ma pa dha ni*) und theilt die Oktave in zwei Hälften, deren untere eine Quarte und deren obere eine Quinte beträgt, — ein Verhältniss, das gerade in der Theorie des christlichen Kirchen-Gesanges eine höchst bedeutsame Rolle spielt.

Ganz ähnliche Thatsachen finden wir bei den Griechen und Römern des Alterthumes. Die Grundlage der Tonbewegungen bei der Recitation war bekanntlich auch hier das Tetrachord, über das man in älteren Zeiten nicht erheblich hinaus ging.²⁾ Ich wiederhole, dass nach Aristoteles³⁾ dabei der Mittelton (*μέση*) vorwalten musste; alle gebräuchlichen Gesänge wendeten diesen Mittelton häufig an, und kehrten bald wieder zu ihm zurück, sobald sie sich davon entfernt hatten. In dieser *μέση φωνή* sehen wir den Prachaya oder Wiederholungs-Ton der Inder wieder. Es ist jene *μέση*, welche der Kappadocier Tyrannion aus Amisus am Schwarzen Meere nach dem (dritten) Mithridatischen Kriege, also im 1. Jahrhundert v. Chr. in die lateinische Grammatik einführte, und die Varro so warm vertheidigte, indem er ganz besonders auf die Musik hinwies.⁴⁾ Wie die *μέση* in der Musik der Beginn des Gesanges sei, wie sie sein Mittelpunkt sei, so wäre auch die *media prosodia* der Anfang, die Mitte und das Fundament der anderen Prosodien. Von ihr steigt der Akut empor, der Gravis liegt unterhalb dieses Mitteltones und der Circumflex verbindet beide letztere so, dass zwischen Anfang und Ende der circumflektirenden Tonbewegung der Mittelton liege, ihn wohl auch anschlüge. Die Media selbst heisst daher bei Athenodor *μονότονος*⁵⁾, weil sie der monoton dahin laufende gleichförmig wiederholte Hauptton ist, auf dem sich die Stimme für gewöhnlich bewegt, um sich an den Accent-Stellen zu erheben oder herab zu senken. Bezeichnet aber wurde bei den alten Griechen (nach Sergius s. oben S. 60) die Media oder der Mittelton ebenso wenig, als bei den indischen Grammatikern; auch dies dürfte als ein verwandtschaftlicher Zug zum Prachaya an zu erkennen sein.

Der Hinweis des Varro auf die Musik ist voll berechtigt. Denn wirklich war auch in der Musik diese *Μέση* der Hauptton der Melodien. Wenn wir die wenigen er-

¹⁾ Vgl. auch oben S. 56 und die Noten-Beispiele S. 51.—53.

²⁾ Vgl. ebenfalls S. 56.

³⁾ Problemata XIX. 33.

⁴⁾ Siehe oben S. 58—61.

⁵⁾ Siehe oben S. 58.

haltenen Denkmäler praktischer alt-griechischer Musik darauf hin betrachten, werden wir hier in der That das Vorherrschen eines bestimmten, in der Mitte des Tonumfanges der Melodien liegenden Tones gewahren. Auch im Ton-System der alten Griechen spielt die Mese eine ganz hervorragende Rolle, zugleich dieselbe, als im indischen Ton-System. Führt sie doch auch den selben Namen, denn das indische *madhyama* ist lautlich genau das griechische μέση und lateinische *media*. In der ursprünglichen Tonleiter von sieben Tönen nimmt sie zwischen den beiden Endtönen Hypate und Nete genau die Mitte ein, und theilt die Oktave in dieselben zwei Hälften von unterer Quart und oberer Quinte, als im indischen Ton-System. Sie entspricht übrigens, was bedeutsam ist, nach ihrer Stellung im Ton-System unserem Tone a.

Aber auch einzelne kleinere Züge sprechen für nahe Verwandtschaft der indischen und griechischen Recitation. Ich that oben S. 53 eines aussergewöhnlich gebrauchten indischen Accentos Erwähnung, der bei Fragen und gedehnten Rufen angewendet wurde und *Kampa* oder *Kampana* d. h. Erzittern, Triller genannt wird. Ich stellte dabei eine Reihe verwandter Zeichen bei verschiedenen Völkern fest. Was dabei die alten Griechen angeht, so gebrauchten sie u. a. eine Tonfigur Namens μελισμός, die durch wiederholtes Anschlagen eines Tones auf derselben Silbe bestand; eine ähnliche, wenn nicht dieselbe Figur hiess χορπισμός und entsprach unserem Bockstriller. Kaum bedarf es dabei wohl eines Hinweises auf die lautliche Übereinstimmung der Namen *Kampa* oder *Kampana* und *Kompismos*. Beide Tonfiguren beruhten im wesentlichen auf einer Ton-Wiederholung.

Noch deutlicher tritt aber die tonliche Bedeutung in den Neumen der griechisch-christlichen Kirche zu Tage. Die bereits öfter erwähnte kleine musikalische Grammatik angeblich des *Johannes* von Damascus¹⁾ giebt gleich Eingangs folgende Erklärung:

Ἀρχή, μέση, τέλος καὶ σύστημα πάντων τῶν
σημαδιῶν τῆς ψαλτικῆς τέχνης τὸ ἴσον — ἐστὶ.
χωρὶς γὰρ τούτου οὐ κατορθοῦνται φωνή. λέγεται δὲ
ἄφωρον οὐχ ὅτι φωνήν οὐκ ἔχει, ἀλλ' ὅτι ἀριθμὸν
φωνῆς οὐκ ἔχει. φωνεῖται μὲν, οὐ μετρεῖται δὲ. διὰ
μὲν οὖν πάσης τῆς ἰσότητος ψάλλεται τὸ ἴσον.

(Nach einer Handschrift der Universitäts-Bibliothek in Messina. Vgl. auch Gerbert, Script. III. 397.)

Anfang, Mitte, Ende und Zusammenhalt aller Zeichen der psalmodischen Kunst ist das Ison mit dem Zeichen —. Denn ohne dieses ist die Stimmführung nicht möglich. Es heisst aber tonlos, nicht, weil es keinen Ton hätte, sondern nur, weil es nicht als Ton gerechnet wird; gesungen freilich wird es, nur nicht mit gezählt. Bei jeglicher Ton-Gleichheit (Tonwiederholung) wird das Ison gesungen.

Das *Ison* (lat. aequale, das Gleichbleibende) oder der wagerechte Strich ist also im Gesange der mittelalterlichen griechischen Kirche das Zeichen der Ton-Wiederholung und dient der Feststellung des Stimm-Niveaus in genau derselben Weise, als bei den Indern der Prachaya-Ton und bei den griechischen und lateinischen Grammatikern die Prosodia media. Es entspricht auch dem Mittelton (Madhyama, Mese) der indischen und griechischen Musik. Von ihm gehen die Stimmbewegungen auf- oder abwärts aus. Es findet sich daher auch thatsächlich meist als Anfangs-Zeichen der griechischen neumirten Gesänge, sowie an den Interpunktions- (Kadenz-) Stellen, und ist überhaupt das am meisten gebrauchte Zeichen des ganzen spät-mittelgriechischen Neumen-Systems, der Ton also,

¹⁾ Vgl. oben S. 33.

auf den die Melodien immer wieder zurück greifen, der „Zusammenhalt des ganzen Neumations-Systemes“. Er ist in jeder Beziehung ein Repercussions-Ton von echter Art.

Eine noch grössere Rolle spielt dieser wiederholte Mittelton in den Recitationen der lateinischen Kirche, sowohl in der gelesenen, als in der frei vorgetragenen, d. h. sowohl bei der Lektion aus dem alten oder neuen Testament, als bei der Psalmodie. Hier nennt man diesen oft wiederholten Mittelton, der weitaus die grösste Verwendung in der Recitation findet, den *tonus currens* oder *Repercussions-Ton*. Man spricht auch von einer Tuba evangeliorum, epistolarum und orationum, die auf dem Tone A ruht, und von einer Tuba psalmodiae, benedictionum usw., die auf den Ton C entfällt.¹⁾ Darnach unterschied man also schon frühe zwei Arten der Recitation, je nachdem der Repercussions-Ton auf der Tonhöhe a oder c gelagert war.

Hier muss ich nun auf die Wichtigkeit der erwähnten Thatsache hinweisen, dass der Repercussions-Ton des ältesten Accentus auf die Tonhöhe a (a la mi re) fiel. Denn genau das nämliche fand bereits in der griechischen Musik Statt; auch da entspricht die Mese oder der Mittelton des griechischen Ton-Systemes unserem Tone a. Die Stimmlage A—a—ā ist die Basis des alt-griechischen Musik-Systemes, während später die lateinische Kirche als Norm für den Currens die Tonlage C (später auch F) annahm, sodass also das ganze Ton-System um eine kleine Terz in die Höhe trat. Welch weit tragende Folgen dies für die ganze Musik und Musik-Theorie hatte, lässt sich erst aus einer Beleuchtung des Umstandes recht ermessen. Grundlage für allen Gesang, also auch für die Recitation war im Alterthum und frühen Mittelalter — wie übrigens auch später durch alle Zeiten des lateinischen Kirchen-Gesanges bis auf heute — die diatonische Tonleiter. Auf ihren Tonstufen bewegten sich die Ton-Fortschreitungen der accentischen Gesänge. Verschoß sich die Mese oder der Repercussions-Ton um eine kleine Terz nach oben, so war eine Verschiebung des ganzen Ton-Systemes gegeben, zum mindesten soweit es für die Recitation in Betracht kam. Thatsächlich aber ist dies der Fall gewesen. Eine solche Verschiebung des Ton-Systemes hat Friedrich Beller mann im Hinblick auf das alt-griechische Musik-System nachgewiesen²⁾, Gevaert für die so genannte alt-fränkische Orgel-Tabulatur³⁾, und aus den Musik-Schriftstellern des 10. und 11. Jahrhunderts ist deutlich ersichtlich, dass eine ähnliche Verschiebung in den theoretischen Aufstellungen des Ton-Systemes innerhalb dieser beiden Jahrhunderte Statt gefunden hat.

So zum Beispiel, wenn nach Hucbald bei einer 6-saitigen Cithara der Halbton zwischen der 3. und 4. Saite liegt, und bei Saiten- und anderen Instrumenten, u. a. auch der Hydraulis, die beiden untersten Töne Ganztöne sein sollen, so weist beides zusammen genommen auf eine Stimmung der Instrumente in Dur hin, zum mindesten auf ein Dur-Tetrachord, z. B. f g a b. Ferner führt er eine Tonreihe von 21 Tönen (Pfeifen oder Saiten) an, die von C ausgeht. Ähnlich in dem alt-hochdeutschen Traktate des Notker Labeo (fälschlich z. B. von H. Riemann, dem Notker Balbulus zugeschrieben), der ganz offenbar eine Dur-Tonleiter seiner Orgel-Stimmung zu Grunde legt. Diesen beiden gegenüber aber konstruiert u. a. Odo von Clugny seine Monochord-Abmessung auf die Oktaven A—aa, d. h. auf eine Moll-Tonleiter.

Dies alles weist zur Genüge darauf hin, dass vor dem 10. Jahrhundert die Dur-Tonleiter, später die in Moll für die christliche Musik-Theorie des Abendlandes maass-

¹⁾ Man sehe hierüber *P. Bohn*, Das liturgische Recitativ und dessen Bezeichnung in den liturgischen Büchern des Mittelalters, Monatshefte für Musikgesch. 1887 No. 4.

²⁾ Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen. Berlin 1847.

³⁾ Histoire et théorie de la musique de l'antiquité, Paris 1875. Vgl. auch H. Riemann, Studien zur Gesch. der Notenschrift, Lpz. 1878. S. 35 f.

gebend gewesen ist. In der That: wenn der Mittelton auf A liegt, und es gruppieren sich um ihn die Töne im Umfange einer Quinte, so erhält man ein Dur-Pentachord. Liegt er aber auf C, so ergiebt sich ein Moll-Pentachord. Halten wir also die Thatsache fest im Auge, dass der Mittelton im früheren Mittelalter auf a lag, so haben wir damit einen festen Anhalt für die tonliche Bedeutung der Accente. Denn von diesem Ison oder *Aequalis* aus konnte das Fortschreiten der Stimme auf den Stufen der diatonischen Tonleiter nach Maassgabe der Accent-Neumen nicht schwer fallen. Es war im frühen Mittelalter dieser *Aequalis*-Ton (Media, Tuba, Currens) der untrügliche Wegweiser für den Sänger. Das spricht der schon öfter angezogene Traktat *De musica antiqua et nova* in Montecasino (Cap. 11) zwar in barbarischem Latein, aber doch genügend verständlich aus:¹⁾

Vos cantores, qui vultis scire vias neumarum et vultis inquirere artem musicorum, videatis, quomodo dividantur neumarum chorda,²⁾ et quomodo pergunt per aequalitatem. Quoniam omnes neumae aequaliter pergunt, sed tamen melodia cantorum qualiter brevi: +, qualiter longa: —

Ihr Sänger, die ihr die Gänge der Neumen kennen lernen und die Kunst der Musiker erforschen wollt, sehet darauf, auf welche Weise sie (die Tongänge) durch die Tonstufe der Neumen eingetheilt werden, und wie sie in Ansehung des Gleichtones fortschreiten. Denn wenn alle Neumen gleichtönig (auf derselben Tonstufe) weiter gehen, so ist doch die Melodie der Sänger bei kurzer Beschaffenheit (des Tones) so: +, bei langer Beschaffenheit so: —

Hiernach kam es also bei der Entzifferung der Neumen damals auf die *Aequalis*-Neume an, d. h. auf jenen Repercussions-Ton, deren obige Zeichen derselbe Schriftsteller als *percussionalis* longa und brevis bezeichnet.

Diese Montecasineser Handschrift setzt Coussemaker in das 9. Jahrhundert. Ist das richtig, so hat zwei Jahrhunderte später Guido von Arezzo ihn gekannt und zu seinen Angaben über die Neumen (im *Micrologus* Kap. 15 und 16) stark, zum Theil sogar wörtlich benützt. Denn das 86. Kapitel des Montecasineser Traktates über die Neumen stimmt mit dem 16. Kapitel des *Micrologus* fast wörtlich überein, und somit stellt sich Guido's Erklärung nur als eine vermehrte Wiederholung dar.³⁾ Um so lehrreicher ist es, in seinem *Micrologus* der *neuma percussa* eine gewisse Wichtigkeit bei-

¹⁾ Coussemaker, L'histoire de l'harmonie etc. S. 177.

²⁾ chorda eigentlich Saite, aber nach Vorgang der griechischen Musik-Theorie allgemein für Stufe des Ton-Systemes gesagt.

³⁾ Man vergleiche: *De musica antica* etc.

Guido.

Igitur arsi et thesi omnis neuma formatur praeter simplices. Haec autem coniunctio, id est qua arsis iungitur thesi, et thesis thesi, tum fit ex similibus, ut diatessaron et diapente, tum ex dissimilibus, ut tonus, semitonius, ditonus, semiditonus. Dissimilitudo autem erit altera si, ex praedictis motibus, alius ab altero plures paucioresve habeat voces etc.

Igitur . . . arsi et thesi . . . omnis neuma formatur, praeter percussas et simplices. Deinde arsis et thesis tum . . . iunguntur . . . ut arsis thesi et thesis thesi, . . . tum fit ex similibus, tum ex dissimilibus. Dissimilitudo autem erit, si ex praedictis motibus, id est tonis, semitoniis, ditonis et caeteris alius alio plures paucioresve habeat voces etc.

Die Thatsache, dass Guido nichts weniger als ein origineller Schriftsteller genannt werden kann, sondern dass er nur einen jener begünstigten Namen trägt, denen, wie Kiesewetter sagt, alles herrenlose Gut zufällt, tritt auch sonst des öfteren zu Tage. Es ist für die Musik-Geschichte von hoher Wichtigkeit, diese folgenschwere Thatsache nicht ausser Acht zu lassen.

gelegt zu sehen. Er stellt neben die Begriffe Arsis und Thesis des Accentus acutus und gravis als dritten nicht mehr die *Aequalitas*, sondern die *Repetitio* auf¹⁾ und nennt die Tonwiederholungs-Neume *repercussa*. Durch alle Zeiten wurde danach der häufigst gebrauchte Ton eines Modus der Repercussions-Ton genannt. Noch heute heisst übrigens im Italienischen *Percussione* der synkopirte Ton d. h. der *wiederholte*, in zwei verschiedenen Akkorden, also zwei Mal vorhandene Ton.²⁾ In der gegenwärtigen Theorie des Gregorianischen Gesanges spiegelt sich die alte Natur der *neuma repercussa* deutlich wieder. Man nennt hier die *Repercussion* (Wiederschlag) diejenigen Intervalle, die in den einzelnen Tonarten immer wieder kehren.³⁾ Also noch heute ist die Repercussion, wie schon im frühen Mittelalter, der Wegweiser, der Anhalt für die Tonbewegungen des kirchlichen Gesanges. Das Gefühl für die massgebende Bedeutung des Mittel-Tones, jenes Tones, der für die Recitation das Stimm-Niveau abgibt, worauf sich die accentischen Hebungen und Senkungen bewegen, hat sich, wie man sieht, in der lateinischen Kirche bis auf den heutigen Tag nicht verloren.

Bauen wir auf so gesichertem Grunde die Entzifferung der Neumen auf, so kann sie uns kaum schwer fallen. Ich wiederhole: die Grundlage alles Gesanges der lateinischen Kirche, also Grundlage aller seiner Tonbewegungen, ist zu allen Zeiten unbezweifelbar die diatonische Tonleiter gewesen: ABCDEFGabc usw. Über dem Mittel-Tone a liegt der *Acut*; er steigt von jenem innerhalb der diatonischen Skala aufwärts. Unter dem Mitteltone liegt der *Gravis*, er steigt von jenem ebenfalls innerhalb der diatonischen Skala abwärts. Beide fasst in sich die Prosodie des *Circumflex*; er beginnt also oberhalb des Mittel-Tones und endet unterhalb seiner. Wieviel aber beträgt der Abstand der einzelnen Tonstufen? Das sagt uns:

1) Das indische Accentuations-System. Betrachtet man das Noten-Beispiel auf S. 51, so ergibt sich als Currens der Melodie der Ton h; über ihm liegt ein Halbton-, unter ihm ein Ganzton-Schritt. Transponirt man die indische Recitations-Melodie um einen Ton abwärts (was ja selbstverständlich die Tonverhältnisse in nichts ändert), so stellt sich das Verhältniss so: Mittelton = a, Erhebung = b, Senkung = g.

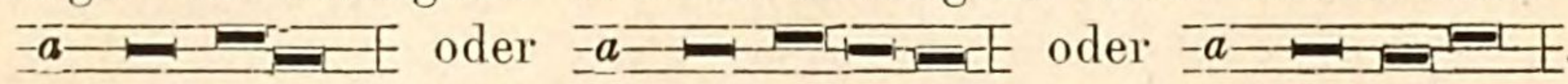
2) Das altgriechische Accentuations-System. Schon der Name „Töne“ weist auf Tonschritte der diatonischen Tonleiter hin.⁴⁾ Die Prosodie des Circumflexes nennt Dionysius Olympius (vgl. S. 59) *διτονος*, d. h. Terz. Als Vereinigung von Akut und Gravis betrug also der sich daraus ergebende Ton-Abstand eine Terz. Wenn die Mese-Prosodie, woran wohl nunmehr kaum noch zu zweifeln ist, auf den Ton a normirt war, so war der nächst tiefere Ton für die Gravis (Bareia) g, der nächst höhere für die Acuta (Oxeia) aber entweder die Para-Mese h oder die Trite b, d. h. die Circumflexa (Perispomene) betrug entweder eine grosse Terz (h-g) oder eine kleine (b-g). Der Gebrauch kann verschieden gewesen sein, je nach den verschiedenen Gegenden. „Denn alle meinten,

¹⁾ Kap. 15: Item saepe vocibus gravem et acutum accentum superponimus, quia saepe ut maiori impulsu quasdam, ita etiam minori efferimus: adeo ut eiusdem saepe vocis repetitio, elevatio vel depositio esse videatur. Gerbert, Script. II. 16b.

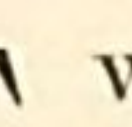
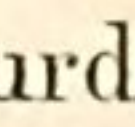
²⁾ Pietro Lichtenthal, Dizionario e Bibliografia della musica, Vol. I. (Mailand 1836.) Art. Preparazione.

³⁾ F. X. Haberl, Magister choralis, Regensburg 1884. S. 51.

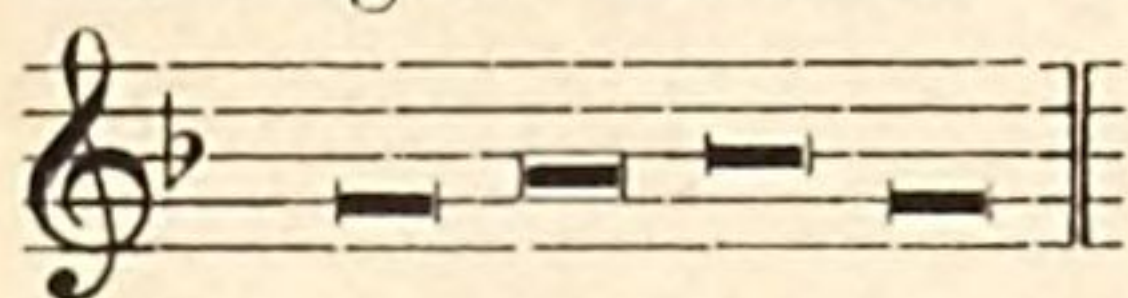
⁴⁾ Vgl. S. 79.

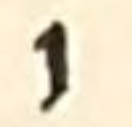
dass die Flexa nicht bloss auf Eine Art flektirt wurde.“ Für gewöhnlich war die Tonbewegung absteigend, doch nach Theodorus zuweilen auch aufsteigend, nach Varro sogar auf-absteigend oder ab-aufsteigend unter Zuhilfenahme der Mese, also etwa so: . Doch meistentheils sei sie mehr Acut als Gravis,¹⁾ d. h. gewöhnlich ist der höhere Ton der Circumflexa der längere, wie im indischen auch. Bei den vielen Übereinstimmungen des alt-griechischen Prosodie-Systemes zum alt-indischen können wir wohl auf die kleine Terz als den ursprünglichen Ton-Umfang des Circumflexes schliessen, nicht auf die grosse; doch kann später eine Änderung Platz gegriffen haben.

3) Das spät-mittelgriechische Tonsystem. Denn hier liegt das Ison, als Mittelton, zwischen den beiden Zeichen der Erhebung und Senkung, von jedem um einen Tonschritt entfernt, und das Elaphron, der Vertreter des Circumflex, bedeutet das Sinken der Stimme um eine Terz.

Die Zeichen des Akutes, Gravis und Circumflexes sind uns bekannt; sie sind als Neumen unverändert geblieben. Nur kann man deutlich verfolgen, wie allmählich der Schrägstrich des Gravis sich immer mehr verkürzt hat, bis er schliesslich zum Punkte wurde: aus  wurde  und schliesslich .

Für die Mese oder die Tonwiederholung hatte das Alterthum, wie Sergius ausdrücklich sagt, kein besonderes Zeichen, ein solches musste also das Mittelalter erst schaffen. Die griechische Neumation hatte für diesen überaus wichtigen Mittelton das Ison-Zeichen, das Zeichen der Tongleichheit (aequalitas), einen liegenden Strich. Die Lateiner nahmen ihn ebenfalls als Currens-Zeichen an. Daher finden wir in allen Neumen-Denkmalern Italiens aus dem früheren Mittelalter durchaus die Tonwiederholung mit dem liegenden Strich (virga iacens) angezeigt. Mithin können wir auf Grund unserer bisherigen Beweise bereits kleine melodische Gänge neumiren. Dem Tongange z. B.



müssen nach unseren Untersuchungen in den Neumationen folgende Zeichen entsprechen:  oder     So in der That findet er sich in hunderten von Fällen dargestellt.

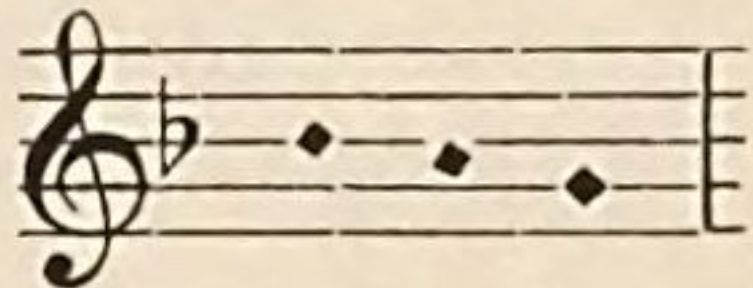
Der liegende Strich war in dem lateinischen Prosodien-System das ursprüngliche Zeichen der Longa. Ihm steht als Brevis-Zeichen der Punkt zur Seite. Freilich verlor sich, und bereits im früheren Mittelalter, das Gefühl für die grammatische Kürze und Länge der Silben immer mehr und mehr. Die ganze Verschiebung der Prosodie beginnt sich schon gegen Ende des Alterthumes deutlich zu zeigen: die ursprüngliche Quantität der Silben trat zurück, dafür aber trat der „Accent (Ton)“ und der „Rhythmus (Takt)“ immer stärker in den Vordergrund, d. h. es ward Gewohnheit, die Dichtungen nach Bedarf der Melodie zu recitiren und die Sprachsilben nach musikalischen Forderungen des Gehöres zu verlängern oder zu kürzen.³⁾ Die Unterscheidung zwischen langen und kurzen Silben, gemäss ihrer ursprünglichen

¹⁾ Vgl. oben S. 59.

²⁾ Vgl. Coussemaker, Histoire de l'harm. S. 183 ff. D. Pothier, Mélodies grégor. S. 41 f.

³⁾ Vgl. Bernhardt, Grundriss der Römischen Litteratur, Braunschweig 1872 (5. Aufl.) S. 343 ff.

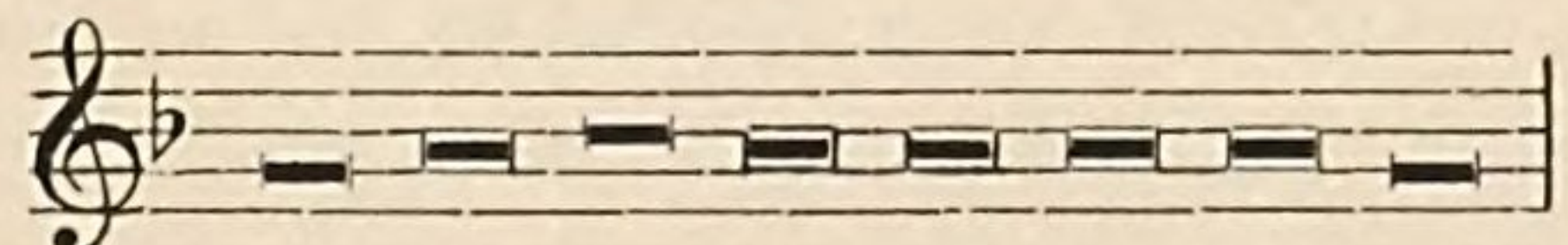
Quantität ward also, je länger je mehr, bei dem sinkenden Sprachgefühl unmöglich. Man wusste schliesslich nur noch, welche Silbe den Hauptaccent tragen musste, und nur in den markantesten Fällen erhielt sich das Gefühl für die ursprüngliche Quantität.

Der markanteste Fall von allen aber war derjenige, wo die ursprüngliche Länge oder Kürze der Silben durch die drei Ton-Accente — besonders Akut und Circumflex, — unverkennbar festgehalten wurde. Hier gab die Ton-Bewegung einen gar nicht zu übersehenden Fingerzeig auch für die Quantität der Silben. Namentlich die Quantität der vorletzten Silbe eines Wortes erhielt sich fast durchweg, weil sie, falls sie lang war, den Hauptton (als Circumflex) selber trug, falls sie aber kurz war, den Hauptton (als Akut) an die ihr voran gehende (drittletzte) Silbe abtrat. Der Ton des Circumflexes, der geschleifte Ton, stand unweigerlich allein über langen Silben; der Akut oder hohe Ton aber ebenso unerschütterlich allein dort, wo eine kurze Silbe unmittelbar nachfolgte. Dies spiegelt sich denn auch in der Neumation deutlich wieder: ausnahmslos folgt der Akut-Neume das Zeichen der Brevis in der (Montecasineser) Form des Punktes. Damit haben wir denn auch die Neumen-Formel für den absteigenden Tongang  gefunden; in tausenden von Fällen

1 . ~ oder .
ist sie folgende: Akut, Brevis, Gravis. Die Media hat also hier ihr Zeichen gewechselt:
Do - mi - - nus

statt des liegenden Striches der Longa ist, grammatikalisch ganz gesetzmässig, der Punkt der Brevis eingetreten. Das ist es, worauf die auf S. 86 wiedergegebene Erklärung des Barden von Montecasino hinzielt.

Sogleich aber tritt der Longa-Strich wieder ein — unterschiedslos, ob die Silbe ursprünglich lang oder kurz ist, — wenn und so oft die Media als Wiederholungston erscheint, z. B.:

 1 . - - -
In te, Domine, spera - vi

In diesen so einfachen Verhältnissen ruhen die Keime zu der Entwicklung eines ganzen, grossen Systemes der Tonbezeichnung. Man brauchte nur die so gefundenen Grundlagen von der Sprache zu lösen, um sofort eine Tonschrift zu erhalten, die selbst für die Töne einer unbegrenzten Tonleiter und mithin für den freien, von der Sprache nicht mehr abhängigen Gesang (z. B. Vokalisieren) ausreichte. Die Trennung des Gesangs von der Sprache trat auch wirklich ein. Aber nicht urplötzlich, sondern erst nach langem Sträuben und nur ganz allmählich sagte man sich von der Rücksicht auf die Sprache los, um die Musik zu entfesseln. Bei dem langsamen Fortschreiten der Entwicklung der Accente zu freien Tonzeichen konnten sich die ursprünglichen Accentuations-Gesetze niemals ganz verlieren; nur wurde gar manches von der späteren Zeit hinzu gefügt. Behält man aber die soeben gegebenen Gesetze fest im Auge, so löst sich von dem geheimnissvollen Räthsel der Neumen gerade der wesentliche Kern wie von selbst.

Noch fehlen uns aber die tonlichen Bedeutungen der dritten Prosodien-Gruppe, der „Hauche“. Die Untersuchung dieser Gruppe kann nur in Gemeinschaft mit den verwandten Erscheinungen vorgenommen werden, worauf wir in Folgendem eingehen wollen.

Zehntes Kapitel.

Das Pneuma.

Wir haben bereits öfters Gelegenheit gehabt zu bemerken, dass die Hauchzeichen oder Pneumata des alt-griechischen Prosodie-Systemes eine nicht ganz klare Rolle spielen. Das Pneuma mit dem Namen Psilé (Spiritus lenis) war für die griechische Schrift nicht gerade nöthig¹⁾, und das mit dem Namen Daseia (Spiritus asper) erfüllte seinen Zweck auch nur im Anlaute der Wörter; im Inlaute wurde weder der leichte noch der harte „Hauch“ durch ein besonderes Zeichen dargestellt, obgleich er doch hier gewiss nicht immer gefehlt hat, wie schon die aspirirten Buchstaben ϑ φ χ beweisen. Auch ihre Erklärung durch die Grammatiker lässt auf eine ursprünglich andere Bedeutung schliessen.²⁾

Ähnlich verhält es sich mit den Pneuma-Zeichen bei den Lateinern. Hier war nicht nur der Spiritus lenis, sondern auch der asper überflüssig und fand in der Schrift auch keinerlei nützliche Verwendung. Was die theoretischen Erklärungen darüber angeht, so lassen sie ebenfalls auf eine ursprünglich andere, und zwar musikalische oder rhythmische Bedeutung schliessen.³⁾

Bei den indischen Grammatikern fehlt die Gruppe nicht, obgleich uns Zeichen, wie es scheint, nicht erhalten geblieben sind. Wenigstens haben sie in der Klassificirung der Accente eine Gruppe aufgestellt für die Anstrengung der Organe bei der Artikulation, die vielleicht dem griechischen Pneuma entspricht.

Wir werden in der mittelalterlichen Musik das Wort in ausgedehntester Weise verwendet sehen. Die Eintheilung der Tonzeichen des spät-mittelgriechischen Neumen-Systemes in Somata und Pneumata; ferner die Einführung einer Tonschrift durch die Musica enchiriadis im 10. Jahrhundert, wobei das Zeichen des Spiritus asper (Dasia) als grundlegendes Zeichen verwendet wird; und schliesslich der sehr häufige Gebrauch des Wortes *Pneuma* in allen möglichen Bedeutungen, besonders auch im Mittelalter in der Bedeutung *Neuma* selber, — das alles weist diesem Worte eine grosse musikalische Wichtigkeit zu. Dass das Wort Neuma noch heute zuweilen als eine Verstümmelung des Wortes Pneuma angesehen wird, zwingt uns ohnehin, das Verhältniss beider näher zu beleuchten.

Der Name Pneuma hat in der That eine für uns überaus wichtige Bedeutung. Unter Pneuma verstanden die alten Griechen u. a. nicht nur den Hauch und die verschiedenen Arten des Athems (man bezeichnete nicht weniger als etwa 18 Arten), sondern

¹⁾ Die Vertretung des alten Digamma durch den Lenis kann nicht schwer in's Gewicht fallen.

²⁾ Vgl. S. 64.

³⁾ Vgl. S. 79.

auch die Eintheilung und Gliederung der lebendigen Rede nach Kolon, Komma und Periode (Punkt), wie sie durch den Athem des Vortragenden geregelt wird.¹⁾ In der Schrift entspricht diesem Pneuma genau die Interpunktion. Pneuma war also die lebendige Satz-Interpunktion, in's Praktische übertragen. Das Pneuma stellt sich zu der Interpunktion der Schrift, zu der geschriebenen Interpunktion, wie die lebendige Accentuation des Recitirenden zu den geschriebenen Accenten, und wie die Cheironomie zu den geschriebenen Neumen.

Auch hier ist, wie bei den Accenten, die Verwandtschaft zur Musik im Alterthum deutlich empfunden worden. Denn Euripides, Aeschylus u. a. sprechen von einem Pneuma der Flöten und der Salpinx. Sicherlich ist es ferner kein Zufall, sondern nur die Folge einer logischen Arbeit, wenn als „Erfinder“ der Satzgliederung nach Periode, Kolon usw. die nämlichen Männer genannt werden, die schon als „Erfinder“ der Accentzeichen vom Alterthume überliefert worden sind. Nach Dionysius (De compositione verborum) führten nämlich Aristophanes von Byzanz und Aristarch die Abtheilung nach Periode, Kolon und Versfüßen bei Pindar's u. a. Werken ein.²⁾

Die Lehre vom Pneuma war schon bei den Alten scharf geprägt und reich ausgebildet. Das Athemholen musste sich nach der Syntax der Sätze richten, und je nachdem der Sinn eines Satzes ganz oder halb abgeschlossen war, oder aber noch eines oder mehrerer nachfolgender Satzglieder zum vollen Verständniss bedurfte, je nachdem musste die Pause des Athemholens lang oder kurz sein. Natürlich war das Verweilen bei Abschluss eines ganzen oratorischen Abschnittes weit länger und tiefer einschneidend, als bei einem Kolon, hier wieder schwerer, als bei einem Komma usw. Damit verbanden sich bestimmte Tonfälle ganz naturgemäss. Die Stimme senkte sich bei einem Punkte tiefer als bei einem Kolon, und hier wieder tiefer als bei der leichten Interpunktion des Kommas. Zugleich entstand auch eine Beeinflussung des Accentus der Rede, des Zugesanges. Bekannt ist ja das Einwirken der Interpunktion auf die Accent-Zeichen; denn ein Gravis, der innerhalb der Rede auf einer Endsilbe eintreten würde, wird bekanntlich im griechischen Schriftgebrauche zum Akut, — offenbar in Anbetracht eines entsprechenden Vorganges beim lebendigen Vortrage. Selbst innerhalb der Satzglieder hat ein wechselndes Spiel dieses oratorischen Pneuma Platz: einzelne Wörter von einer geringen Selbständigkeit lehnen sich an andere, selbständigere Wörter an und verlieren ihr Accent-Zeichen oder geben es an diese ab, — kurz, wir sehen, dass das Pneuma, die Interpunktion, keineswegs unvermittelt neben der Recitation und ihren Accenten steht, sondern in engster Fühlung damit verbunden ist. Wir können uns daher bei unseren Betrachtungen einer Rücksicht auf sie nicht entschlagen.

Wie die Lehre vom Accente, so setzte das Mittelalter auch die Lehre vom Pneuma in der musikalischen Praxis fort. Die meisten lateinischen Musikschriftsteller des 10. und 11. Jahrhunderts sprechen davon mehr oder weniger ausführlich. Dass sie sich ihrer Anlehnung an die Grammatiker dabei sehr wohl bewusst sind, bezeugt z. B. Johannes Cotto im 11. Jahrhundert ausdrücklich; es muss also zum mindesten in dieser Zeit das Recitiren nach der Interpunktion ein deutliches musikalisches Gepräge gehabt haben. Sagt doch z. B. auch Isidor von Sevilla ausdrücklich:

¹⁾ Πνεῦμα σύνθεσις ἐστὶ λόγον, διάνοιαν ἀπαρτίζον, ἐν κόλοις καὶ κόμμασι μετρούμενον, πρὸς τὴν διάδοξιν τοῦ πνεύματος καὶ τὴν φωνὴν τοῦ λέγοντος. S. Hermogenes, περὶ εὐρέσεως. (2. Jahrh. n. Chr.)

²⁾ Vgl. Rossbach u. Westphal, Metrik der Griechen im Vereine mit den übrigen musischen Künsten. Leipzig. Bd. I. Kap. 1, 4.

Dictae autem positurae, . . . quia ibi
vox pro intervallo distinctionis deponitur.

Die Interpunctionen aber werden Posi-
turae genannt, weil dabei die Stimme je
nach dem Intervall der Interpunction ge-
senkt wird.

Welche Wichtigkeit man dem Pneuma im Mittelalter beilegte, bezeugt unter anderem auch der Umstand, dass der Recitirende, der Vortragende, in den griechischen Klöstern geradezu der Pneumatorhetor hiess, d. h. der Recitator nach dem *Pneuma*.¹⁾ Wie man sich diesen Vortrag nach dem Pneuma zu denken hat, dürfte wohl nach den Ausführungen unseres dritten Kapitels kaum zweifelhaft sein. Dass sich das Alterthum in dieser Beziehung nicht auch den Gesetzen der Natur unterworfen hätte, ist mehr als unwahrscheinlich. Bei dem Voll-Abschluss einer Rede lässt jeder Vortragende die Stimme herab sinken, und so wird sich mit jedem grösseren Abschnitte, mit jedem Halt, den die Stimme macht, irgend eine Tonbewegung verbinden, die um ebenso viel geringer ist, als die Interpunction leichter und die Pause kleiner auszufallen hat. Es entsprach dem Komma, Kolon und Punkt je eine bestimmte Tonbewegung, und diese Tonbewegungen in ihrer Gesamtheit hiessen *Tropus*, *Modus* oder *Tonus*. Von deren Tonformeln sprechen wir später.

Lassen wir zuerst über das Pneuma in der Musik die Schriftsteller des 10. und 11. Jahrhunderts selber reden. Musica enchiridiadis (Gerbert, Scriptorum, Bd. I. S. 159):

Modi vel tropi sunt species modulationum. . . .
Particulae sunt sua cantionis cola vel commata,
quae suis finibus cantum distinguunt; sed cola
fiunt coeuntibus apte commatibus duobus pluribus-
ve, quamvis interdum est, ubi indiscrete comma vel
colon dici potest. At ipsa commata per arsin et
thesin fiunt, id est elevationem et depositionem.
Sed alias simplici arsi et thesi vox in commate
semel erigitur ac deponitur, alias saepius. Dis-
crimen autem inter summam et infimam vocem
commatis appellatur diastema, quae diastema-
ta nunc quidem minora sunt, ut est illud,
quod vocamus tonum; nunc maiora, ut
duorum, triumve, ac deinceps aliquot to-
norum habentia intervallum. Porro autem,
sicut cola commatibus constant, sic commatum
spatia dicimus diastemata: quae in colis vero spatia
fuerint, vel integro quolibet melo, systemata nomi-
namus.

Die Modi und Tropen sind Arten von Modu-
lationen. . . . Die Glieder aber des Gesanges sind
seine Kola und Kommata, die den Gesang an ihren
Schlüssen auszeichnen; und zwar kommen die Kola
durch zwei oder mehrere ein Ganzes bildende
Komma-Glieder zu Stande, obgleich es zuweilen
auch eintritt, dass man ohne Unterschied von einem
Komma oder Kolon reden kann. Die Kommata
selber aber werden durch Hebung und Senkung
d. h. Steigen und Fallen der Stimme gebildet.
Bald wird die Stimme beim Komma nur ein Mal
in Hebung und Senkung steigen und fallen gelassen,
bald öftere Male. Den Abstand aber zwischen höch-
stem und tiefstem Tone beim Komma nennt man
Diastema; und zwar sind die Diastemata bald kleiner,
wie z. B. bei jenem, das wir Ganzton nennen, bald
grösser, sodass es das Intervall von zweien, oder
dreien und einige Töne hinter einander umfasst.
Ferner aber, wie die Kola aus Kommata bestehen,
so nennen wir die Intervalle der Kommata Diasteme,
diejenigen Intervalle aber, die bei den Kola vor-
kommen oder bei Vollendung irgend einer Melodie,
nennen wir Systeme.

Johannes Cotto (um Mitte des 11. Jahrhunderts) spricht sich folgendermaassen
darüber aus (Gerbert, Script. II. 241):

Quos autem nos modos vel tropos nominamus,
Graeci phthongos vocant . . . Certe toni dicuntur
ad dissimilitudinem tonorum, quos Donatus

Was wir aber Modus oder Tropus nennen,
heisst bei den Griechen Phthongos (Ton, Klang) . . .
Tonus wird es geheissen sicherlich in Anlehnung an

¹⁾ Du Cange, Glossarium ad Scriptores mediae et infimae Graecitatis, Lugduni 1688: πνευμα-
τογράφος, qui in monasterio ᾠήτορος seu concionatoris officio fungitur.

distinctiones vocat. Sicut enim in ipsa tres considerantur distinctiones, quae et pausationes appellari possunt, scilicet colon vel membrum, comma incisio, periodus clausura sive circuitus, et ita in cantu.

In prosa quippe quando suspensive legitur, colon vocatur; quando per legitimum punctum sententia dividitur, comma; quando sententia ad finem deducitur, periodus est. Verbi gratia: *Anno quinto decimo imperii Tiberii Caesaris*: hic in omnibus punctis colon est, deinde ubi subditur: *sub principibus sacerdotum Anna et Caipha*, comma est; et in fine autem versus verbi est: *Zachariae filium in deserto*, periodus est.

Similiter cum cantus in quarta vel quinta a finali voce per suspensionem pausat, colon est; cum in medio ad finalem reducitur, comma est; cum in fine ad finalem pervenit, periodus est . . .

Qua in re animadverti potest, quod modi non omnino abusive toni vocantur, nec incongrue distinctionum seu accentuum nomen sortiuntur, quorum varietates imitantur. Quod autem in prosa grammatici colon, comma, periodum vocant, hoc in cantu quidam musici diastema, systema, teleusin nominant.

Significat autem diastema distinctum ornatum, qui fit, quando cantus non in finali, sed in alia decenter pausat; systema coniunctum ornatum indicat, quoties in finali decens melodiae pausatio fit; teleusis finis est cantus.

diejenigen Töne, die Donatus (der für das Mittelalter maassgebende Grammatiker) Distinktionen nennt. Denn wie dabei drei Distinktionen beobachtet werden, die man auch Pausationen nennen kann, nämlich Colon oder Glied, Komma oder Einschnitt und Periode oder Schluss, Abschnitt, so auch im Gesange. Wenn in der Prosa in der Oberlage gesungen wird, heisst das ein Kolon; wenn der Satz Sinn durch einen gesetzmässigen Punkt getheilt wird, steht ein Komma, und wenn der Satz Sinn zu Ende geführt wird, hat eine Periode Statt. Z. B.: *Im 15. Jahre der Herrschaft des Kaisers Tiberius*: hier steht in allen Punkten ein Kolon; dann, wo hinzugefügt wird: *unter den Priester-Königen Anna und Kaiphas*, kommt ein Komma; am Ende aber des Verses: *Zacharias Sohn in der Wüste* tritt eine Periode ein. In ähnlicher Weise hat, wenn der Gesang im 4. oder 5. Ton von der Finalis oberhalb pausiert (d. h. in der Ober-Quarte oder Quinte des Finaltones cadenzirt), ein Kolon Statt; wenn er halb zur Finalis zurück geführt wird, giebt es ein Komma, und wenn er am Ende bei der Finalis anlangt, giebt es eine Periode. Hieraus lässt sich abnehmen, dass die Modi nicht ganz mit Unrecht Töne genannt werden, und auch nicht unrichtig den Namen „Distinktionen“ oder „Accente“ erhalten, da sie deren Verschiedenheiten nachahmen. Was aber die Grammatiker bei der Prosa Kolon, Komma und Periode nennen, das nennen gewisse Musiker beim Gesange Diastem, System und Teleusis. Diastem bezeichnet aber eine unterscheidende Verzierung, die dadurch hervorgebracht wird, dass der Gesang nicht in der Finalis, sondern in einem andern Tone pausiert; System zeigt eine verbindende Verzierung an, sobald auf der Finalis eine Melodiepause gemacht wird; und Teleusis ist der Abschluss des Gesanges.

Ähnlich spricht sich Guido von Arezzo (Gerbert, Scr. II. 14 f.) in einer noch später an zu führenden Stelle aus. Auch ein anonymer Musik-Schriftsteller redet von den grammatischen Distinktionen als von musikalischen Begriffen. Er sagt (Gerbert, Script. I. 337):

Magistri autem cantus incipitur sex nervis, scil. CDEFGH. Habet vero cola et commata i. e. membra et incisiones, quas distinctiones cantus appellamus in eisdem. Cantus discipuli habet principia legalia quatuor, ABCD, a multis vero usitata sex, in quibus etiam cola et commata, ABCDEF . . .

Die authentische Tonart aber beginnt mit den sechs Tönen CDEFGA. Sie hat Kola und Kommata, d. h. Glieder und Einschnitte, die wir die Interpunktionen (Distinctiones) des Gesanges nennen, auf den genannten Tönen. Die plagale Tonart hat vier gesetzmässige Anfangstöne ABCD; von vielen werden freilich sechs angewandt, auf denen auch die Kola und Kommata gebildet werden, nämlich ABCDEF.

Hieraus ersieht man deutlich: 1) dass sich die musikalische Lehre von den „Kadenzen“ durchaus an die Begriffe der alten Grammatiker anlehnte; 2) dass die Satz-

gliederung beim Recitiren durch bestimmte, je nach der Schwere oder Leichtigkeit der Interpunktion geregelte Tonfälle dargestellt wurde; 3) dass diese Tonfälle musikalisch nach Intervallen bestimmbar waren und unter einander in musikalisch genau geregelten Tonverhältnissen standen. Mithin haben wir neben den Accenten oder dem Zugesange der mittelalterlichen Recitation als einen ebenso wichtigen musikalischen Faktor die Kadenzirung nach dem Pneuma oder der Satzgliederung an zu erkennen. Neben die nur leicht bewegten und sich in wenigen Tönen um den Tonus currens oder Mittelton rankenden und von ihm auf und ab schwingenden Tonbewegungen des Zugesanges innerhalb der einzelnen Satzglieder treten also an den Einschnitt-Stellen bei den Interpunktionen schwungvollere, je nach der Bedeutung dieser Interpunktionen weiter ausholende Kadenz-Tonfälle, die wieder gegen einander musikalisch beziehungsweise abgemessen sind. Damit ist der Recitation ein rein musikalischer Charakter, ein bestimmter melodischer Gesang aufgeprägt, wodurch sie sich einer streng musikalischen Melodie stark annähert, nur dass für alle, für die kleinsten wie für die grössten Tonbewegungen, ursprünglich einzig und allein die Sprache und ihr Vortrag massgebend ist.

Nichts war natürlicher, als diese Interpunktions-Tonbewegungen am Ende oder zwischen den Satzgliedern ebenso durch Zeichen an zu deuten, als die Accent-Tonbewegungen im Innern der Satzglieder. Und gemäss dem allgemein angenommenen Gesamt-Namen der recitatorischen Interpunktion *Pneuma* oder *Spiritus* (Athem), nannte man die Zeichen *Pneumata*, *Spiritus* oder *Aspirationes*. So finden die ungenügenden Erklärungen der Grammatiker über die *Spiritus*-Zeichen ihre günstigste Ergänzung. Sie, die bisher ihre Berechtigung weder in der Sprachschrift und Grammatik, noch im Musik-Zeichensystem recht nachweisen konnten, erhalten damit eine nicht nur ausreichende Erklärung für ihre Existenz, sondern auch für die wichtige Rolle, die wir ihnen zugetheilt sahen. Erinnern wir uns der Worte Isidors¹⁾, wonach die Prosodie des *Spiritus* oder die *Aspiratio* ein reichlicherer erhobener Ton, und der gleichmässig fort schreitenden Artikulation entgegen gesetzt ist, so erkennen wir nunmehr ihr Wesen und ihre eigentliche ursprüngliche Bedeutung ziemlich klar. Es sind kleine Schleifer, die die Pausen der Interpunktion zwischen den Satzgliedern ausfüllen, und die umso ausgedehnter wurden, je schwerer die betreffende Interpunktion und je länger die damit verbundene Pause zwischen den Satzgliedern war.

Die Hauchzeichen (*Pneumata*, *Spiritus*) waren also die Zeichen für die den einzelnen Interpunktionen charakteristischen Tonbewegungen. Welchen Interpunktionen die beiden *Spiritus*-Zeichen des *asper* und *lenis* oder, wie sie die Montecasineser Neumen-Tabelle nennt, des *Inflatilis* und der *Muta* entsprechen, ist ohne weitere Untersuchungen nicht an zugeben, da die Mittheilungen der Grammatiker, wie angedeutet, diesbezüglich allzu enthaltsam sind. Alle diese Dinge wurden aber, wie viele Praktiken der alten Grammatik, in die Musik übertragen, hier weiter geführt und fort gebildet. In der musikalischen Praxis und ganz besonders in der liturgischen Recitation und Psalmodie lebten die Anschauungen der Rhetoren-Theorien weiter. So spricht sich Johannes Cotto, der dem 11. Jahrhundert angehört, über die Herübernahme des Pneuma und seiner Satzgliederung (*distinctiones*) neben der der Accente in die Praxis der Psalmodie deutlich genug in folgender Weise aus:

¹⁾ S. oben S. 79.

Cum ergo Latini antiqui consonantiam quandam in musica tantummodo tonum vocarent, grammatici et accentus orationis vel distinctiones tonos appellare usurpato nomine coeperunt. Rursus latini cantores non parvam esse similitudinem inter cantus et accentus prosaicae locutionis modosque psallendi considerantes, nomen hoc commune utrisque esse sanxerunt. (Gerbert, Script. II 241.)

Da die alten Lateiner eine gewisse Consonanz in der Musik schlechthin „Ton“ nannten, so fingen die Grammatiker an, sowohl die Accente der Rede als auch die Interpunktionen ebenfalls „Töne“ zu nennen. Als wiederum die lateinischen Sänger beobachteten, dass zwischen Gesang und Zugung der prosaischen Recitation und den Weisen des Psalmgesanges die Aehnlichkeit nicht klein sei, so nahmen sie diesen Namen als für beide gemeinsam an.

So bildete sich aus dem alten Pneuma oder der Lehre von der Satzgliederung und Interpunktion die musikalische Lehre von der Kadenz heran. Noch mehr! Es entstand sogar in Anlehnung an die antike Interpunktion eine neue Neumenschrift: die Interpunktions- oder Punkt-Neumen.

Die alten Grammatiker bezeichneten, wie schon oben angedeutet wurde, die verschiedenen Interpunktionen mit Hilfe eines wandernden Punktes: den Ganzschluss oder die *Periode*, unserm „Punkt“ entsprechend, stellten sie dar durch einen Punkt (στιγμή oder distinctio) oberhalb der Mittellinie der Buchstaben; den Halbschluss oder das *Kolon*, unserm Kolon entsprechend, durch einen Punkt auf der Mittellinie (μέση στιγμή oder media distinctio); den Nebenschluss oder *Komma*, unserm Komma entsprechend, durch einen Punkt unterhalb der Mittel-Linie (ὑποστιγμή oder subdistinctio). Dieser wandernde Punkt gab die Grundlage für jene Punktation ab, welche die französischen Forscher mit den Namen *Neumes à points superposés* belegt haben¹⁾. Diese Neumenschrift ist nichts, als eine Combination von Accent-Neumen mit jenem wandernden Punkte der alten Grammatiker.

Die Entstehung dieser kombinierten Neumenschrift reicht tief hinein in die früheren Zeiten des Mittelalters und ist der interessantesten eine. Sie ist recht eigentlich eine Interpunktions-Neumenschrift, oder eine *Pneumation*. Es ist klar, dass die alte Bezeichnung der Interpunktion durch einen einfachen wandernden Punkt nicht gerade glücklich gewählt war. Aber es scheint, dass hier nicht eine freie „Erfindung“ oder Wahl bei den antiken Grammatikern vorliegt, sondern vielmehr eine Anlehnung an die syrische Interpunktion. Ohne mich hier weiter auf diese Frage einlassen zu können, will ich nur auf die Undeutlichkeit der schriftlichen Bezeichnung hinweisen. Gehörte schon bei den grossen Buchstaben (Kapitalformen) der Antike ein sehr gewissenhafter Schreiber dazu, wenn der Leser genau erkennen sollte, ob es sich um einen Punkt oben, in der Mitte oder unten am Fuss des Buchstaben handelte, so ward diese Unterscheidung immer schwieriger, je kleiner die Buchstaben-Formen im Laufe des Mittelalters wurden. Schon bei der sogenannten Majuskel, die bis in's 8. Jahrhundert gebraucht wurde, trat daher der Wunsch nach grösserer Deutlichkeit der Interpunktions-Zeichen hervor. Das älteste mir bekannte Beispiel der dadurch hervorgerufenen Interpunktion findet sich in der Biblia Amiatina, jenem ehrwürdigen Denkmale der lateinischen Kirche, das spätestens im Anfange des 8. Jahrhunderts als eine Abschrift der lateinischen Bibel-Übersetzung des Hieronymus entstanden ist. Diese älteste Vulgata-Handschrift ist es auch, die zugleich die älteste bisher bekannte Neumation aufweist; eine eingehendere Würdigung des für unsere Unter-

¹⁾ Siehe besonders Dom Jos. Pothier, *Les Mélodies Grégoriennes*, Tournay 1881 S. 49 ff.

suchungen überaus wichtigen Denkmals wird man im zweiten Theile meiner Neumen-Studien finden.

In der Vorrede zu seiner Bibel-Übersetzung berichtet Hieronymus selbst, dass er die Eintheilung des Bibel-Textes nach Kola und Kommata vorgenommen habe und zwar in Anlehnung an den bei den griechischen Dichtern üblichen Gebrauch. Er führte diese Satzgliederung durch, indem er hinter jedem Kolon oder Komma einen Absatz machte und bei jedem derselben eine neue Zeile begann. In seinen Vorreden aber schreibt er die Prosa ohne Unterbrechung der Zeilen; hier war also eine andre Kennzeichnung der Interpunktion nöthig. Er bedient sich dabei folgender vier Zeichen:

für *Punkt* dient ein einfacher Punkt .

für *Kolon* ɳ

für *Fragezeichen* ʔ

d. h. die Stellung des wandernden Punktes ist durch beigefügte Zeichen deutlicher gemacht. Der Punkt oder die *distinctio* (συνή) über der Mittel-Linie ist ein einfacher Punkt geblieben; die *media distinctio* (μέση συνή) oder der Punkt auf der Mittel-Linie ist durch Hinzufügung eines Zeichens, in dessen Mitte er steht, und die *sub-distinctio* ebenso durch ein Zeichen, unter dem er steht, völlig unzweideutig betreffs seiner Lage dargestellt. Fast genau denselben Zeichen und zwar ebenfalls zur Darstellung der Interpunktionen des Kommas, Kolons und Punktes (Periode) begegnen wir in Handschriften des späteren Mittelalters wieder, nur sind hier — und das dürfte für unsere Erläuterungen von durchschlagender Wichtigkeit sein — diese Zeichen zugleich in rein musikalischem Sinne aufgefasst. Das folgende Kapitel wird diese Thatsachen näher beleuchten.

Eines wichtigen Umstandes muss ich hier noch besonders gedenken. Praktisch angewendet wurde die Interpunktion des Aristophanes von Byzanz bei den Alten nur in Dichtungen, für die jener sie ja auch eingeführt hatte. Das kleinste Satzglied der Verse war dabei der Versfuss (πούς, *pes*), deren zwei oder mehrere ein Kolon ausmachten. Bei der durchaus logischen Weise, in der die Entwicklung des musikalischen Pneumas vor sich gegangen ist, kann es kein Zufall sein, dass gerade das Zeichen des Spiritus lenis oder die Muta ʒ auch den Namen *Podatus* oder *Pes* führt. Die gebräuchlichere Wortform *Podatus* kann übrigens nur in Anlehnung an das griechische Wort *Pous*, *podos* entstanden sein. Hiernach wäre also der Spiritus lenis das Zeichen der Tonbewegung am Ende eines Versfusses (Taktes) gewesen.

Elftes Kapitel.

Die Accentus ecclesiastici.

Die liturgischen Gesänge der römischen Kirche werden insgesamt in zwei grosse Gruppen geschieden, die man mit Accentus und Conventus benennt. Zum *Accentus* gehören besonders der sogenannte Leseton oder Gebets-Ton (*tonus collectarum seu orationum*, Kollekten- oder Gebets-Ton), der Leseton der Episteln und Evangelien, der feierliche und alltägliche Leseton der Prophetien und des Martyrologium, die Präfationen, das Vater-Unser und andere Recitationen, die durchaus nur ein feierlich erhobenes, aber in musikalisch messbaren Tonhöhen sich bewegendes Sprechen oder Vorlesen darbieten.

Diesem Accentus gegenüber stellen sich die zum *Conventus* gehörigen Theile der liturgischen Musik als melodisch reichere Gesänge dar, die nicht bloss Recitationen sind, sondern eine abwechslungsvolle Melodie in musikalischem Sinne aufweisen. Hierher gehören die Responsorien, Antiphonen, Hymnen und Messgesänge. Natürlich sind die Gesänge in ihrer Melodie-Führung mehr oder weniger bewegt. Die einen geben an schön bewegter und wechsellvoller Melodik unseren Volksliedern kaum etwas nach, wie denn in der That mehrere Hymnen zu Volksliedern geworden sind; andere wiederum sind von so enger und geringer Tonbewegung, dass sie sich von den Recitations-Gesängen oder dem Accentus nicht wesentlich unterscheiden. Zu den letzteren gehört vor allem die Psalmodie, die ihrem Wesen nach dem Accentus zu zuweisen und erst von einer späteren Zeit zum Conventus gerechnet worden ist. Denn sie ist in Wirklichkeit nichts anderes, als der sogenannte Lektions- oder Kollekten-Ton, nur in musikalisch schönerer Gestalt, gewissermaassen die erhabene, feierliche, sonntägliche Form des blossen Lesetones.

Nur ein bedeutsamer Unterschied grundsätzlicher Art herrscht zwischen beiden: der Lese- oder Lektions-Ton ist, wie schon sein Name genugsam zeigt, zum Vorlesen aus dem Buche bestimmt, während die Psalmodie eine freie Recitation von (auswendig gelernten) Psalmen ist. Es ist klar, dass dieser Unterschied gerade für unsere Untersuchungen die grösste Wichtigkeit besitzt. Bei dem Vorlesen aus dem Buche war der Vortragende gebunden, also nicht Herr seiner Recitation in derselben Weise, wie beim freien Vortrage. Die freie Recitation ist ganz naturgemäss auch freier und daher reicher in den Tonfällen, deren sie sich bedient. Zugleich aber ist dieser Unterschied entscheidend für die Zeichengebung. Denn falls eine solche hier wie dort zur Anwendung kommen sollte, so war der Lese-Vortrag auf schriftliche Zeichen angewiesen, die freie Recitation der Psalmodie aber auf frei bewegte Zeichen, auf die



Cheironomie. Hiermit haben wir die beiden Gebiete der *Accente* oder schriftlichen Tonsymbole, und der *Neumen* oder bewegten Tonsymbole gegen einander genau abgemessen.

Die Anwendung dieses Gegensatzes von Vorlesung und freiem Vortrag im Gottesdienste scheint so alt, oder vielmehr noch älter als die christliche Kirche. Denn schon bei den Juden wurden am Sabbat Stücke aus den Propheten gelesen und darüber gepredigt. Die Apostel schlossen sich dieser Sitte an, nur dass sie nicht über die Erwartung (des Messias), sondern über die Erfüllung predigten.¹⁾ Trat, wie das später geschah, an Stelle der freien Predigt die Psalmodie, so war der Gegensatz noch deutlicher.

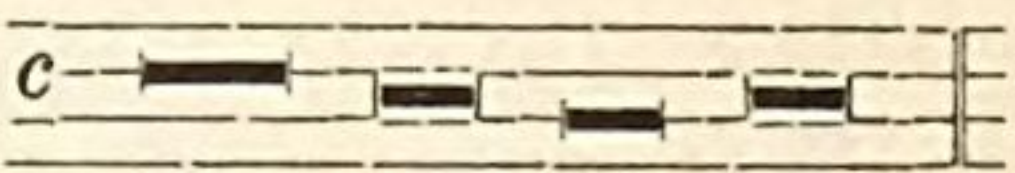
Fassen wir nun den *Leseton* zuerst näher in's Auge. Schon der Name, unter dem man alle ihm unterstehenden Gesänge zusammen fasst, ist bezeichnend: sie bilden zusammen fast allein die Gruppe des *Accentus*. Alle Silben des Sprachtextes spricht man auf einem und demselben Tone (*tonus currens*); nur dort wo der Text, gemäss der Satzgliederung und natürlichen Interpunktion, eine Pause oder einen Einschnitt hat, findet eine mehr oder weniger ausgedehnte Tonbewegung Statt. Natürlich sind diese Tonbewegungen an verschiedenen Stellen verschieden, und zwar hat man für die einzelnen Interpunktions-Stellen auch bestimmte Tonfälle. Man nannte die Tonfälle selber *Accentus ecclesiastici*, *Kirchen-Accente*, und zwar unterschied man deren folgende sieben, die ich nach Ornitoparchus, Rhau, Faber, Lossius u. a. hier wiedergebe²⁾:

1) *immutabilis*: wenn die letzte Silbe im Satzgliede auf dem *tonus currens* verbleibt, vergleichbar dem Ison der spät-mittelgriechischen Tonschrift.

2) *medius*: wenn der Ton auf der letzten Silbe um eine Terz vom *tonus currens* abwärts fällt.

3) *gravis*: wenn der Ton auf der letzten Silbe eine Quinte (nach Ornitoparch, um eine Quarte nach dem bedeutend jüngeren L. Lossius) absteigt.

4) *acutus*: vor der Endsilbe steigt die Stimme zur untern Terz (und zwar stufenweise nach Ornitoparchus, sprungweise nach Lossius), um bei der Endsilbe wieder zum *tonus currens* sprungweise im Terzen-Intervall aufzusteigen.

5) *moderatus*: vor der Endsilbe steigt, umgekehrt als vorhin, die Stimme eine Sekunde aufwärts, um wieder auf den Hauptton zurück zu sinken. Bei Ornitoparchus u. a. ist die Bewegung des Moderatus aber folgende: 

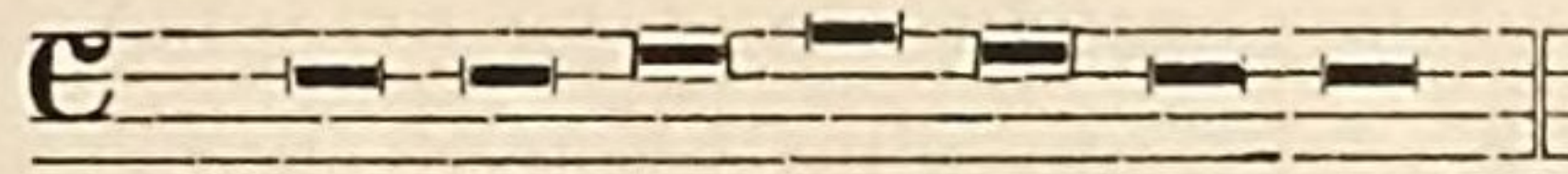
6) *interrogativus* oder *elevatus* (nur bei Fragesätzen angewendet): die Stimme steigt vor der Endsilbe (nach Ornitoparchus um eine Terz, nach Lossius um eine Sekunde) abwärts, um sich auf der Endsilbe stufenweise wieder zum Hauptton empor zu heben.

7) *finalis*: bei den letzten Silben des Satzes am Ende eines ganzen Abschnittes erhebt sich die Stimme um einen Sekundenschritt über den *tonus currens*, um langsam

¹⁾ Mone, Lateinische und griechische Messen aus dem 2.—6. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1850. S. 9.

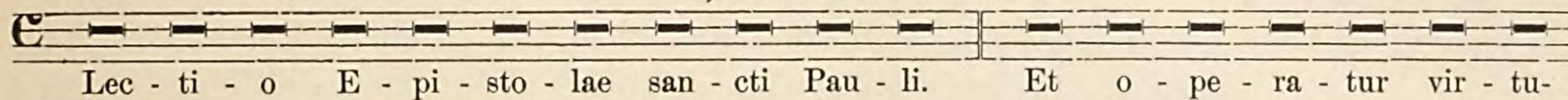
²⁾ Ornitoparchus, *Musicae activae Micrologus*, Lips. 1519, Lib. III, De laude Accentus; Georg Rhau, *Enchiridion utriusque Musicae etc.*, Vitebergae (ohne Jahr.), Kapitel über den Modus legendi choraliter Epistolas, Collectas, Evangelia et Prophetias; Henr. Faber Lichtenfelsensis, *Ad musicam practicam introductio*, Lips. 1558. Cap. IX. De Tonis; Lucas Lossius, *Erotemata Musicae practicae*, 1590, Cap. VII, u. a.

stufenweise abwärts zur unteren Quarte des Haupttones abzustiegen. Der Finalis findet sich bei Ornitoparchus nicht, wohl aber bei Faber 1558, als Clausula finalis, so:

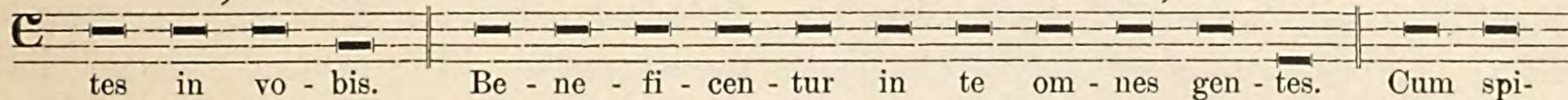


Um ein möglichst genaues Bild dieser Tonbewegungen dar zu bieten, gebe ich hier die Noten-Beispiele des Lucas Lossius wieder¹⁾:

1) Immutabilis.

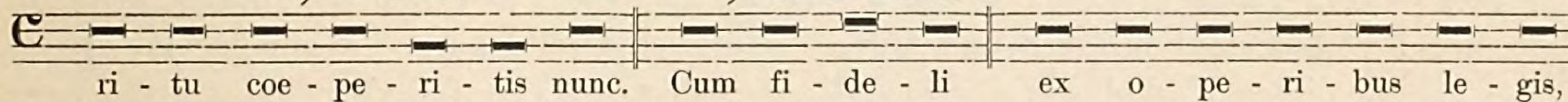


2) Medius.



3) Gravis.

4) Acutus.



5) Moderatus.

6) Interrogativus.



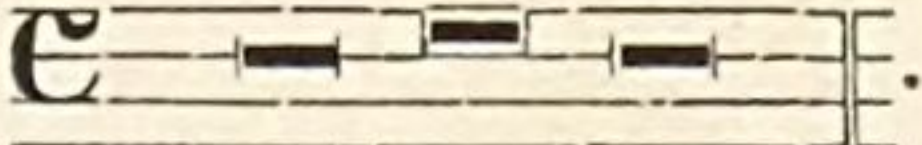
7) Finalis.

Dort, wo wir ein *Komma* setzen, tritt bei dieser Recitation entweder der Immutabilis, oder der Acutus, oder der Moderatus ein. Bei unserem *Kolon* hat der Tonfall des Accentus medius Statt, und dem *Punkt* entspricht die Tonformel des Gravis. Der Interrogativus dient zur Recitation der Fragesätze, und der Finalis hat bei den Ausgängen eines ganzen Abschnittes (einer Lektion) Platz. So ist denn die Interpunktion in ihren Tonfällen der Hauptsache nach geregelt.

Dies ist die Lehre des 16. Jahrhunderts von den sieben *Accentus ecclesiastici*, wie man sie allgemein nannte. Sie mussten genau in Obacht genommen werden, und waren nach alter Überlieferung überall fast die nämlichen. Das weist an sich schon auf ein sehr langes Bestehen der Lehre und deren Ausbildung bereits in früher Zeit hin. Allerdings sagt Ornitoparchus (dessen oben genanntes Werk von 1519 das erste gedruckte ist, welches die Kirchen-Accente eingehender bespricht), vor ihm hätten nur sehr wenige oder Niemand darüber geschrieben; sie würden mehr durch praktische Übung als durch schriftliche Unterweisung gelernt. Dabei sind die Namen einzelner dieser „Accente“ die alten: *Acutus* und *Gravis*. Ersterer stellt das Aufsteigen, letzterer das Absteigen der Stimme dar; ihre Ableitung von den Accenten der alten Grammatiker und der Montecasinenser Accent-Neumen-Tabelle ist damit festgestellt. Leicht ist es, die im 15. und 16. Jahrhundert nicht mehr gebrauchten und daher unbekannt gewordenen Neumen oder Tonzeichen dazu zu ergänzen; das Zeichen des Acutes ist bekanntlich ein aufsteigender, das des

¹⁾ Die Ausgabe der Erotemata von 1590 steht mir nicht zur Hand, auch die K. Bibl. Berlin besitzt sie nicht. Ich entnehme die Beispiele aus dem Koch'schen Musikal. Lexicon (A. v. Dommer 1865, Accentus), da ihre Wiedergabe unverdächtig, die Tabelle aber übersichtlicher ist, als die aller anderen Schriftsteller jener Zeit.

Gravis ein absteigender Strich. Wenn aber von den alten Grammatikern gesagt wurde, dass der Stimmumfang beim Recitiren (der durch Acut und Gravis gegeben ist) höchstens eine Quinte betrage, so haben wir genau das Gleiche auch hier. Denn in der That liegt der Gravis um eine Quinte (später um eine Quarte) unterhalb des Acutes. Auch einen Mittelton (Medius) giebt es; wie im frühen Mittelalter fällt er auf *a*, d. h. genau auf die Mitte oder *Mediante* der Finalis. Die antike Prosodia media ward, nach Sergius, allgemein (griechisch) Perispomene oder (lateinisch) Flexa, d. i. Circumflexa genannt. Es kann also kein Zweifel sein, dass wir es in dem Kirchenaccente Medius mit der Hauptart des mehrgestaltigen *Circumflexus* der Alten zu thun haben. Noch ein anderer Beweis dafür wird sich im Nachfolgenden ergeben. Hier will ich aber auf den merkwürdigen Umstand hinweisen, dass die 3 Toni oder Hauptaccente (Acut, Circumflex und Gravis) in der kirchlichen Recitation verwendet werden bei den Interpunktionen des Komma, Kolon und Punkt, und zwar so, dass die Erhebung des Acutes auf den Ton *c* beim Komma, die Senkung des Circumflex auf den Ton *a* beim Kolon und die Senkung des Gravis auf den Ton *f* beim Punkt fällt. Alle drei stehen mithin, ihrer tonlichen Bedeutung nach, im Verhältniss von Grundton, Terz und Quinte oder des Dreiklangles. Wenn irgend etwas, so ist gerade dieses Verhältniss der drei Hauptaccente: Akut, Gravis, Circumflex unsrer aufmerksamsten Beachtung werth; denn es scheint unseren bisherigen Aufstellungen zu widersprechen. Zwar bedeutet auch hier der Akut ein Aufsteigen, der Gravis ein Absteigen, der Circumflex einen kleinen Terzen-Sprung (*c—a*); aber der Circumflex ist nicht mehr die Zusammenfassung von Akut und Gravis, beide letztere liegen also nicht mehr eine kleine Terz von einander, sondern eine Quinte. Und doch ist gerade diese Thatsache wie kaum irgend eine geeignet, die Richtigkeit unsrer Untersuchungen zu bestätigen. Denn ursprünglich ruhte der Mittelton auf *a* (vgl. S. 85), der auf ihn entfallende Accent hiess deshalb *Medius* (prosodia media). Später rückte der Mittelton auf *c* hinauf. Er erhielt den Namen *Immutabilis*. Dieser neue Medius auf *c* gab mit dem alten Medius auf *a* das Verhältniss des Circumflex (kleine Terz), daher die Verschmelzung beider Namen: *Circumflexa* und *Medius*, die wir hier beobachten. Das Auseinandertreten des Mitteltones um eine Terz hatte auch das Auseinandertreten der über und unter ihm liegenden Accente *Akut* und *Gravis* zur naturgemässen Folge; während sie vordem nur eine Terz von einander lagen, erweiterte sich ihr Abstand nunmehr um eine Terz, d. h. zur Quinte. So können wir gerade in diesen Thatsachen die hehre Logik der geschichtlichen Entwicklungs-Arbeit bewundern.

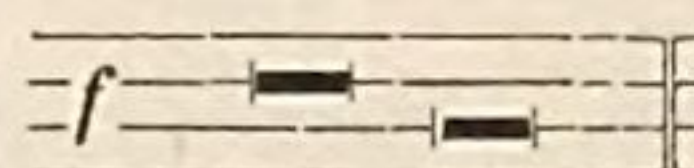
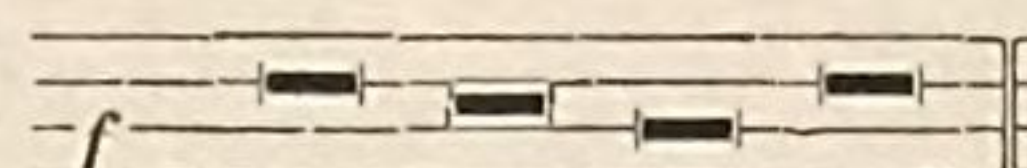
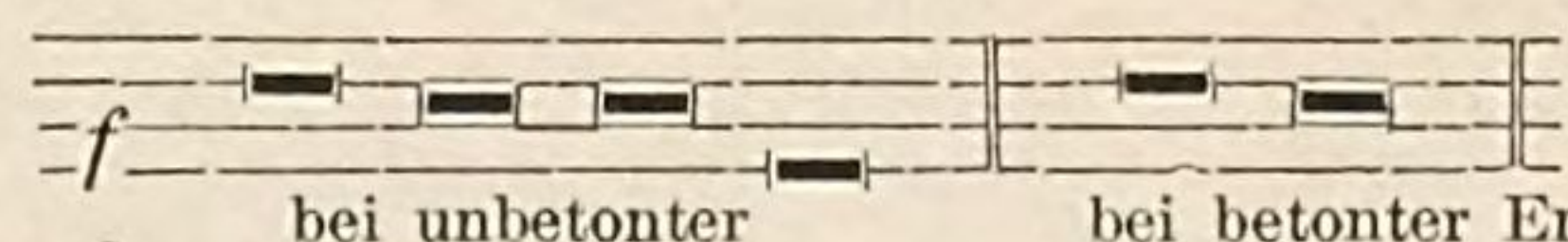
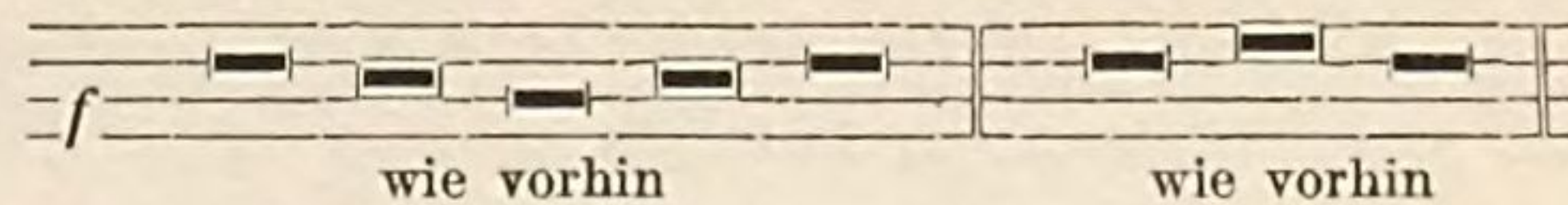
Nunmehr bleiben nur noch drei der Accentus ecclesiastici übrig, die nicht ohne weiteres aus den Accenten der alten Grammatiker zu erklären sind: der Moderatus, der Interrogativus und der Finalis. Von vornherein können wir in ihnen Nachkommen der Pneumata oder Spiritus-Accente vermuthen. In der That werden die nachfolgenden Untersuchungen die Verwandtschaft des *Interrogativus* mit der *Muta* (*Spiritus lenis*) der Montecasineser Handschrift fest stellen, und was den letzteren Accent, den *Finalis* angeht, so haben wir ihn ebenda bereits als die Tonfigur der absteigenden Sirenimpha (vgl. oben S. 37) kennen gelernt. Mithin müsste der letzte Accentus ecclesiasticus, der Moderatus, dem Spiritus asper entsprechen. Was diesen angeht, so liegt er in zwiefacher Gestalt vor: als Abweichung der Stimme von einem Tone aus nach oben oder nach unten: Lossius  und Ornitoparchus . Es ist nicht schwer, in ihm den

Inflatilis der Montecasineser Neumen-Tabelle, d. h. die alte Prosodie *Spiritus asper* wieder zu erkennen.

Aus dem allen geht deutlich hervor, dass die Lehre des 16. Jahrhunderts von den Kirchen-Accenten geschichtlich nicht in der Luft schwebt, sondern sich aus einer Praxis entwickelt hat, deren Wurzeln in das frühe Mittelalter hinabreichen. Doch sind wir im Stande, an der Hand von mittelalterlichen Handschriften die Continuität der Entwicklung fast Schritt für Schritt nachzuweisen. Wir wollen hier, vom 16. Jahrhundert ausgehend, die Accentus ecclesiastici und ihre Anwendung so weit verfolgen, als das mir bekannte handschriftliche Material es erlaubt, bis wir zum Ausgangspunkte zurück gelangen.

Aus dem 15. Jahrhundert stammen folgende zwei Handschriften mit ausführlichen Regeln über die Kirchen-Accente: 1) *Modus legendi et accentuandi epistolas et evangelias secundum ritum ecclesiae Ratisponensis* etc., abgedruckt von Dr. *Domenicus Mettenleiter* in seinem Werke: „Aus der musikalischen Vergangenheit bayrischer Städte, Musikgeschichte der Stadt Regensburg.“ Regensburg 1866, S. 78 ff.; und 2) eine Handschrift der Trierischen Stadtbibliothek (No. 1924), abgedruckt und besprochen von *P. Bohn* in einem sehr anregenden Aufsätze über „Das liturgische Recitativ und dessen Bezeichnung in den liturgischen Büchern des Mittelalters.“ (Monatshefte für Musikforschung. 1887 No. 4.)

Die erstere Handschrift bespricht genau die Fälle, in denen eine Silbe mit Acut oder Gravis zu singen sei und setzt den Ton des Gravis (bei der Final-Clausel oder dem Schluss-Tonfalle angewendet) auf *F*, den der Media (beim Kolon angewendet) auf *A*, stimmt also darin genau mit den Schriftstellern des frühen Mittelalters überein. Wichtiger ist die zweite, auch ältere Handschrift aus Trier. Hier wird ausgeführt, dass den vier verschiedenen Interpunktionen des Kommas, Kolons, Punktes und Fragezeichens vier verschiedene Zeichen entsprechen, nämlich:

Circumflexus	für Komma oder <i>media</i> distinctio,	m. d. Kadenz		u. Zeichen <i>∩</i>
Elevatus	für Kolon,	m. d. Kadenz		u. Zeichen <i>§</i>
Versus	für Punkt,	„ „ „		u. Zeichen <i>∴</i>
Interrogatus	für Fragezeichen,	„ „ „		u. Z. <i>?</i>

Das Zeichen des Circumflex ist, wie sein Name, das alte, entstanden aus *A*. Auch erscheint es verbunden mit der *Media*-Kadenz, was an seinen späteren Namen *Media* erinnert, und sein Tonfall ist, wie bei Schriftstellern des 16. Jahrhunderts, der eines Terzensprunges abwärts. Die Tonformel für das Kolon entspricht ganz der des *Akutes*, und ihr Name *Elevatus* „der Gehobene“ stimmt genau zu seiner Natur.¹⁾ Der dritte Accent für die Interpunktion des Punktes, *Versus* genannt, ist Mittelding zwischen *Gravis* und *Finalis*, und die beiden verschiedenen Tonformeln des Fragezeichens sind diejenigen, welche wir für den *Moderatus* kennen gelernt haben, die eine bei *Ornitoparchus*, die andre bei *Lucas Lossius*. Der innere Zusammenhang mit den Lehren des 16. Jahrhunderts liegt mithin auf der Hand, wenn sich auch mancherlei Abweichungen zeigen, auf die ich hier nicht eingehe, weil sie für uns kein wesentliches Interesse haben.

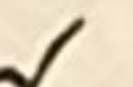
¹⁾ Vgl. auch die indische Bezeichnung für Akut: *udâtta* der Gehobene, S. 50.

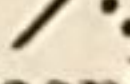
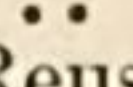
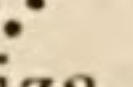
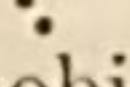
diese ganze Lehre ist ja mehr praktisch geübt, als theoretisch behandelt worden. Die Regel der Dominikaner z. B. schrieb dem Kantor vor, die libri officii zu korrigiren *in cantu et verbis et punctationibus et accentibus*. Eine ähnliche Anweisung „die Bücher fleissig zu emendiren und zu punktiren, damit die Brüder beim täglichen Officium weder beim Vorsingen noch beim Vorlesen Schwierigkeiten hätten“ enthält ein liber Ordinis S. Victoris.¹⁾ Man nannte diese Thätigkeit *punctare* und die vier oben beigebrachten Zeichen für Komma, Kolon, Punkt und Fragezeichen *puncti*.

In den Lektions-Büchern der Karthäuser stehen dafür in der That *wirkliche Punkte*, die das Steigen und Fallen der Stimme durch ihre räumliche Anordnung andeuten, also genau so wie unsre Noten, nur dass das Linien-System fehlt. So in einer Handschrift VI. G. 11. (Blatt 63—70) der National-Bibliothek zu Neapel aus dem 14. Jahrhundert. Hier haben diejenigen Worte, welche eine längere direkte Rede oder aber eine sehr ausdrucksvolle, abschliessende kurze Antwort einführen, wie namentlich *ait* und *dicere* mit ihren verschiedenen Formen, Gruppen von Punkten in verschiedner Anzahl über sich, die auf- und absteigend angeordnet sind. Daneben finden wir aber noch verwendet:

1) den *Akutstrich*, meist auf Wörtern, die vor einem Komma stehen, oder in einem Komma-Satze den Hauptton tragen;

2) das Zeichen  vor einem Kolon, daher besonders auf *ait*, *dicit* usw. vor gewöhnlicher, weder sehr langer noch sehr ausdrucksvoller Rede;

3) das Zeichen  auf Fragewörtern, namentlich *quis*, *quid* usw.

Ich gebe hier ein Beispiel für viele, wobei ich die unter 2) und 3) genannten Zeichen durch die Zahlen 2 und 3 andeute: Jesus autem  tacebat. Et princeps sacerdotum  ait ² illi: Adiuro te per deum vivum, ut dicas nobis, si tu es christus, filius ² dei. Dicit illi  iesus: Tu  dixisti. . . . Tunc princeps sacerdotum  scidit  vestimenta sua, ² dicens:  Blasphemiavit. ³ Quid adhuc ³ egemus testibus? Ecce nunc audistis blasphemiam. ³ Quid ³ vobis videtur? — At illi  respondentes ² dixerunt:  Reus est mortis. Tunc  expuerunt in faciem eius, et colaphis eum  ceciderunt. Tum autem  palmas in manum eius ² dederunt dicentes:  Prophetiza nobis  christe usw.

Hier haben wir es ganz offenbar mit einer Recitations-Weise zu thun, die sich rein musikalischer Stimmbewegungen bedient. Die Tonformeln, die dabei ziemlich reichlich angebracht sind, lehnen sich durchaus an die syntaktische Gliederung der Sätze an, genau so, wie die Recitations-Zeichen der Griechen und Armenier. Sie werden durch die über den Text geschriebenen Zeichen und Punkte angedeutet, die sich als Neumen darstellen. Durch unsere vorhergehenden Erörterungen sind wir im Stande, ihre tonliche Bedeutung genau angeben zu können. Denn wir brauchen nur für die einzelnen Zeichen die ihrer Interpunktion entsprechenden Accentus ecclesiastici einzusetzen, um über die angedeuteten Tonbewegungen vollständig klar zu sehen. Gemäss den Erklärungen der Theoretiker steht

¹⁾ s. Bohn a. a. O.

1) beim Komma der *Akut* mit der Tonbewegung A—c, hier in der That der Akutstrich;

2) beim Kolon der *Medius*, dessen Identität mit dem *Circumflex* nachgewiesen worden ist, und der den Tonfall c—A besitzt, — hier das Zeichen $\mathfrak{A}$, das ist die Clivis der Choral-Notation, entstanden aus der Neume $\mathfrak{A}$ oder dem Accentus circumflexus;

3) beim Punkt der *Gravis* mit der Tonformel c—G oder c—F, — hier eine ganze Gruppe von Punkten, die eine absteigende Kadenz anzeigen;

4) beim Fragezeichen der Interrogativus mit einer Tonformel, deren wesentliches Element die Ligatur $\mathfrak{H}$ —c bildet, — hier das Zeichen $\checkmark$ d. i. das Neumen-Zeichen des Podatus oder das Zeichen $\mathfrak{J}$ der Montecasineser Handschrift mit dem Namen *Muta*, dem ursprünglichen Spiritus lenis.

Von diesen immerhin sparsam verwendeten Lese-Zeichen oder vielmehr Recitations-Kadenzen zu den voll neumirten Texten des Mittelalters ist der Schritt nicht schwer und lang. Wir brauchen nur die hier nicht mit Zeichen versehenen Textsilben mit Strichen auszustatten, die den tonus currens, auf dem sie gesungen wurden, andeuten, und wir erhalten ein Bild, das dem vieler früh-mittelalterlichen Neumationen auf ein Haar gleicht. Derartige reichlicher neumirten Texte treten denn auch thatsächlich in ähnlichen Handschriften hin und wieder hervor. So in der Handschrift No. 497 der Palatina in der Vatikanischen Bibliothek, dem 12. Jahrhundert angehörig. Diese bildet ein Lektionarium derselben Art, als das soeben besprochene¹⁾. Hier finden wir die Cadenzen nach Massgabe der grammatischen Syntax in derselben Weise sporadisch angewendet, wie in anderen Handschriften, nur erhebt sich zuweilen die sonst meist sporadische Zeichengebung zu ausgedehnterer Neumation.

Beispiel: bl. 19a. $\dot{\text{A}}\dot{\text{d}}\ \text{qu}\dot{\text{e}}\text{m}\ \text{ma}\dot{\text{t}}\text{er}:\ \text{in}\ \text{m}\dot{\text{e}}\ \text{s}\dot{\text{i}}\text{t},\ \text{a}\dot{\text{i}}\text{t},\ \text{i}\dot{\text{s}}\text{t}\dot{\text{a}}\ \text{ma}\dot{\text{l}}\dot{\text{e}}\text{d}\dot{\text{i}}\text{c}\dot{\text{t}}\dot{\text{i}}\text{o},\ \text{f}\dot{\text{i}}\text{l}\dot{\text{i}}\ \text{m}\dot{\text{i}}!\ \text{tan}\text{tum}\ \text{a}\text{u}\text{d}\text{i}\ \text{v}\text{o}\text{c}\text{e}\text{m}\ \text{m}\text{e}\text{a}\text{m}\ \text{e}\text{t}\ \text{p}\text{e}\text{r}\text{g}\text{e}\text{n}\text{s}\ \text{a}\text{f}\text{f}\text{e}\text{r}\ \text{q}\text{u}\text{a}\text{e}\ \text{d}\text{i}\text{x}\text{i}.\ \text{A}\text{b}\dot{\text{i}}\dot{\text{i}}\text{t}\ \text{e}\text{t}\ \text{a}\text{t}\dot{\text{t}}\dot{\text{u}}\text{l}\dot{\text{i}}\text{t}\ \text{d}\text{e}\text{d}\dot{\text{i}}\text{t}\text{q}\text{u}\text{e}\ \text{m}\text{a}\text{t}\text{r}\text{i}.\ \text{P}\text{a}\text{r}\text{a}\text{v}\text{i}\text{t}\ \text{i}\text{l}\text{l}\text{a}\ \text{c}\text{i}\text{b}\text{o}\text{s}\ \text{s}\text{i}\text{c}\text{u}\text{t}\ \text{n}\text{o}\text{v}\text{e}\text{r}\text{a}\text{t}\ \text{v}\text{e}\text{l}\text{l}\text{e}\ \text{p}\text{a}\text{t}\text{r}\text{e}\text{m}\ \text{i}\text{l}\text{l}\text{i}\text{u}\text{s}\ \text{e}\text{t}\ \text{v}\text{e}\text{s}\text{t}\text{i}\text{b}\text{u}\text{s}\ \text{e}\text{s}\dot{\text{a}}\text{u}\ \text{v}\text{a}\text{l}\text{d}\text{e}\ \text{b}\text{o}\text{n}\text{i}\text{s}\ \text{q}\text{u}\text{a}\text{s}\ \text{a}\text{p}\text{u}\text{d}\ \text{s}\text{e}\ \text{h}\text{a}\text{b}\text{e}\text{b}\text{a}\text{t}\ \text{u}\text{s}\text{w}.\ \text{A}\text{c}\text{c}\text{e}\text{d}\text{e}\ \text{h}\text{u}\text{c},\ \text{u}\text{t}\ \text{t}\text{a}\text{n}\text{g}\text{a}\text{m}\ \text{t}\text{e}\ \text{f}\text{i}\text{l}\text{i}\ \text{m}\text{e}\ \text{e}\text{t}\ \text{p}\text{r}\text{o}\text{b}\text{e}\text{m},\ \text{u}\text{t}\text{r}\text{u}\text{m}\ \text{t}\text{u}\ \text{s}\text{i}\text{s}\ \text{f}\text{i}\text{l}\text{i}\text{u}\text{s}\ \text{m}\text{e}\text{u}\text{s}\ \text{e}\text{s}\dot{\text{a}}\text{u}\ \text{a}\text{n}\ \text{n}\text{o}\text{n}.\ \text{A}\text{c}\text{c}\text{e}\text{s}\text{s}\text{i}\text{t}\ \text{i}\text{l}\text{l}\text{e}\ \text{a}\text{d}\ \text{p}\text{a}\text{t}\text{r}\text{e}\text{m}\ \text{e}\text{t}\ \text{p}\text{a}\text{l}\text{p}\text{a}\text{t}\text{o}\ \text{e}\text{o}\ \text{d}\text{i}\text{x}\text{i}\text{t}\ \text{y}\dot{\text{s}}\text{a}\text{a}\text{c}:\ \text{V}\text{o}\text{x}\ \text{q}\text{u}\dot{\text{i}}\text{d}\text{e}\text{m}\ \text{v}\text{o}\text{x}\ \text{i}\text{a}\text{c}\text{o}\text{b}\ \text{e}\text{s}\text{t},\ \text{s}\text{e}\text{d}\ \text{m}\text{a}\text{n}\text{u}\text{s},\ \text{m}\text{a}\text{n}\text{u}\text{s}\ \text{s}\text{u}\text{n}\text{t}\ \text{e}\text{s}\dot{\text{a}}\text{u}.$

Die in dieser Handschrift gebrauchten Zeichen sind: 1) der Akutstrich, 2) der Punkt, 3) der Circumflex in der Gestalt der Clivis $\mathfrak{A}$ oder des alt-griechischen Circumflex, 4) das Zeichen δ (oben im Text mit 4 bezeichnet) in derselben Anwendung, als das vorhin besprochne Zeichen $\checkmark$, nur dass jenes Zeichen viel deutlicher seine Abstammung von der *Muta* der Montecassiner Handschrift verräth. Es steht als Fragezeichen und als Kolon.

Zu gleichem Ergebniss führt eine Prüfung der Handschrift No. 510 derselben Bibliothek und aus dem selben Jahrhundert. Auch hier weisen die Lektionen und Gebete auf Blatt 117—165 den Akutstrich nebst Punkt bei Komma-Interpunktionen und das Zeichen $\mathfrak{J}$ bei der Kolon-Interpunktion auf. Beim Schlusse eines ganzen Abschnittes tritt noch die Figur des Quilisma ω oder ω hinzu, die also den Accentus finalis andeutet und das nämliche Zeichen ist, als die Sirenimpha ascendens der Montecasineser Handschrift (vgl. S. 37). Nur stellt sie sich als eine Verkürzung des Tonganges der

¹⁾ Es beginnt: Haec dicit dominus: Propter syon non tacebo.

aufsteigenden Sirenimpha dar. Wir kennen sie ferner schon als dasselbe Zeichen, das sich bei Indern, Juden, Armeniern, Griechen und Lateinern in gleicher Weise wieder findet (vgl. S. 53).

Ich unterlasse es, noch mehrere Proben derartiger Lektions-Accente anzuführen, da sich ihre Verwendung überall mit geringen Abänderungen als ihrem Wesen nach gleich erweist. Nur eine Stelle aus Ornitoparch muss ich hier wiedergeben, nicht nur, um zu zeigen, wie lebhaft die Erinnerung an die einstige Herrschaft des Accentus und an den Zusammenhang der Kirchen-Accente mit den Accenten der Grammatiker selbst im 16. Jahrhundert noch war, sondern auch deshalb, weil sie eine geschichtliche Darlegung der Entwicklung der Kirchen-Accente in der Form einer Parabel in lateinischer Sprache enthält.¹⁾

Es hat der Accentus mit dem Conventus grosse Ähnlichkeit, denn beide hängen durch brüderliche Verwandtschaft mit einander zusammen. Der Klang der kirchlichen Melodie (*sonus harmoniae*) ist nämlich der König und Vater von beiden; den einen erzeugte er mit der grammatischen, den andern mit der musischen Nympe.

Als nun der Vater sah, dass beide an Gaben des Körpers und Geistes reich waren und einer dem andern in jeglicher Fähigkeit nichts nachgab, dass aber (denn er war schon hoch bejahrt) sein Ende heran nahe, da begann er bei sich zu überlegen, welchem von beiden er seine Herrschaft übergäbe. So schaute er bald auf den Einen, bald auf den Andern und beobachtete ihren Charakter.

Es war nun der Accentus, der ältere, ernst und beredt, aber streng, daher beim Volke weniger beliebt. Der Conventus aber war heiter, angenehm, liebenswürdig und bei allen gern gesehen; er strebte danach, mehr geliebt, als gefürchtet zu werden, und deshalb gewann er sich leicht die Zuneigung Aller. Als der Vater dies bemerkte, wurde er täglich immer mehr schwankend, welchen von Beiden er zum König weihen sollte. Denn der Accentus war dem Volke nützlicher, der andre aber lieber. Darum rief er an einem bestimmten Tage die Fürsten des Reiches zusammen, und diese sind: die Sänger, Dichter, Redner, Moral-Philosophen, und dazu die Lenker der Religions-Angelegenheiten, die nach dem Könige die erste Stelle im Kirchenstaate ein nehmen. Vor ihnen soll König Sonus folgende Rede gehalten haben:

„Liebe Fürsten, die Ihr die manigfachen Gefahren des Krieges zu Wasser und zu Lande kennen gelernt habt, wenn Ihr unter meiner Anführung die siegreichen Fahnen durch den ganzen Erdkreis trugt. Seht, die unermessliche Erde gehorcht Euch, kein Feind ist mehr da, alles ist Euch unterthan. Nur mir allein naht der Tod, das Leben weicht, der Körper ist von den Anstrengungen entkräftet, der Geist durch Sorgen aufgerieben. Nichts bleibt mir zu erwarten, als sobald wie möglich zu sterben. Darum beschloss ich, einen von den beiden Söhnen, die ich erzeugte, und zwar denjenigen, den Ihr in gemeinsamem Beschlusse erwählt, Euch zum König zu setzen, der Euch, der das mit Eurem Blute gegründete Reich vor Unrecht und feindlichem Angriffe vertheidige.“

Nach dieser Rede berathschlagten die Fürsten und überlegten gruppenweise für sich das gemeinsame Heil. Doch uneinig waren sie, die Einen forderten diesen, die Andern jenen als König. Denn die Redner und Poeten wollten den Accentus, die Sänger aber und Moralisten den Conventus zum König. Die Leiter des Kultus indessen, die Anwälte der Staatsrechte, dachten höher und beschlossen, keiner von Beiden sei zurück zu setzen, sondern die Herrschaft müsse unter ihnen getheilt werden. Ihre Meinung hatte auch bei dem Könige die Oberhand.

Das Reich wurde so getheilt, dass der Conventus für alles Gesangliche (Melodiöse), als da sind: *Hymnen, Sequenzen, Antiphonen, Responsorien, Introitus, Tropen* u. ä., der Accentus aber für alles Gelesene, wie: *Evangelien, Lektionen, Episteln, Gebete, Prophetien* als Führer und Leiter gelten solle. Denn die Officien des Kirchen-Reiches werden weder ohne Conventus noch ohne Accentus ordnungsmässig ausgeführt.

¹⁾ *Musicae Activae Micrologus Andreae Ornitoparchi Ostrofranci Meyningensis.* Lips. 1519. Lib. III. Cap. I. de laude Accentus.

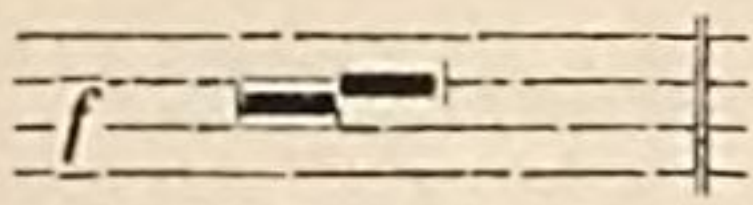
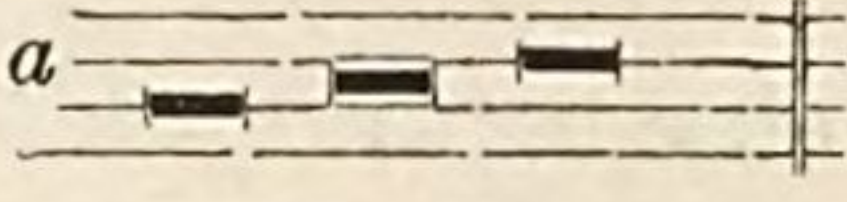
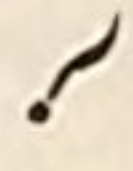
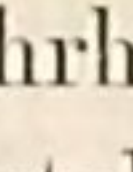
Fleischer, Neumen-Studien. I.

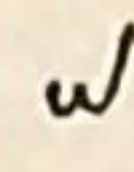
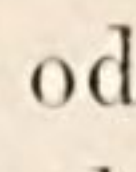
Die mit ihnen zusammen gesetzten Theile zogen mit ihren Königen ab, aber sie beschlossen, dass nicht nur der *Concentus*, sondern auch der *Accentus* von allen kirchlichen Personen verehrt werden sollte. Dies haben der heil. Vater in Christo, der Herr *Papst Leo X.* und der göttliche ruhmreichste römische *Kaiser Maximilian* — beide die Götter der Erde, beide die Spitzen des christlichen Staates, beide der Wissenschaften und besonders der Musikkunst vorzüglichste Leuchten, — mit allgemeiner Zustimmung der Väter und Fürsten bestätigt, mit Privilegien ausgestattet, und jeden zuwider Handelnden bestraften sie gleich einem Majestäts-Verbrecher, dieser am Körper, jener an der Seele.

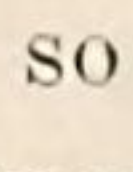
Darum beanstande ich, dass viele Priester (wie ich zum Lobe der Gelehrten sage) so rauh, so widernatürlich, so sehr fehlerhaft das zu Lesende recitiren, dass sie nicht nur die Gläubigen in ihrer Andacht stören, sondern auch durch ihr schlechtes Vorlesen Lachen und Kichern hervorrufen. Ich beschloss, nach (Abhandlung des) *Concentus* alle Schwierigkeiten betreffs des *Accentus*, soweit er des Musikers Sache ist, in Regeln durchzugehen, damit der *Accentus* zugleich mit dem *Concentus* gewissermaassen als wahrer Erbe im Kirchenstaate gehalten werde und das Lob des Höchsten, dem Lob und Ehre gebührt, in rechter Weise erschalle. (Folgt Besprechung der Kirchen-Accente, durchaus im Anschluss an die grammatischen Accente und unter Hinweis auf Priscian).

Schälen wir aus der poetischen Hülle den Kern, so ist es kein anderer als der, den wir schon fest stellten: Die zum *Accentus* gehörigen Stücke (alle Lektionen, Evangelien, Episteln, Stücke aus den Propheten und die Gebete) sind die älteren in der römischen Kirche. Sie gingen hervor aus der Sprach-Grammatik. Erst später kamen die rein musikalischen, rein gesanglichen Stücke hinzu d. h. die melodischen Gesänge, wie Hymnen (frühestens im 4. Jahrh.), Sequenzen (im 9. Jahrh.), Antiphonen, Responsorien, Introiten, Tropen usw., und wurden beim Volke so beliebt, dass der *Accentus* ganz zu verschwinden drohte. Es bedurfte eines Machtspruches der Kirche, um den *Accentus* überhaupt dem Gottesdienste zu erhalten. Dieser erfolgte in einer für Ornitoparch nicht mehr kontrollirbaren Zeit, weshalb er die Darstellung des Vorganges in die Form des Märchens kleidet. Jene Entscheidung der Kirche bestätigten (*approbarunt*) aufs neue Papst Leo X und Kaiser Maximilian. Indessen, trotz der harten Strafen, mit denen sie die Feinde des *Accentus* bedrohten, war doch das Schicksal der alten Recitations-Kunst besiegelt. Die Gelehrten kannten sie noch, und dass sie sich des ursprünglichen Zusammenhanges der Kirchen-Accente mit den Accenten der alten Grammatiker auch deutlich bewusst waren, geht aus den bei gebrachten Belegen zu Genüge hervor, wird aber sowohl bei Ornitoparch, als bei mehreren anderen alten Schriftstellern noch besonders bezeugt.

Suchen wir die Thatsachen, die bei den Untersuchungen der beiden letzten Kapitel über das Pneuma und die Kirchen-Accente zu Tage getreten sind, nun für die Entzifferung der Hauchzeichen oder Spiritus (*Pneumata*) zu verwerthen, so fällt vor allem die Verwendung des *Muta*-Zeichens als *Accentus interrogativus* auf. Wir sehen es durch das ganze Mittelalter hindurch überall dort auftreten, wo wir ein Fragezeichen setzen. Die alte griechische Form der *Prosodia daseia* oder des *Spiritus lenis* —| oder |], beziehungsweise die *Muta* in der Montecasineser Tabelle **♯** oder den *Podatus* **♯** der fränkischen Neumen-Tabellen, finden wir wieder in der Neapolitaner Handschrift VI. G. 11. als **✓** auf den *Frage-Wörtern* quis, quid, cur usw., in der Palatina-Handschrift 510 in der Form **♯** als *Fragezeichen und Kolon*, in der Palatina-Handschrift 497 in derselben Verwendung mit der Gestalt **♯**, in unzähligen Handschriften mit Choral-Notation in dieser Form **♯**, und schliesslich in der Trierer Handschrift des 15. und den Druckwerken des 16. Jahrhunderts als *accentus ecclesiasticus interrogativus* mit der charakterisirenden

Tonbewegung:  d. h. mit einer Tonbewegung, die im Sekunden-Schritt zum Tonus currens aufsteigt. Gern geht ihr dabei ein tieferer Ton voran, was in den Neumationen durch den unterhalb gesetzten Gravis-Punkt ausgedrückt wird, sodass sich die Bewegung oft zu einem aufsteigenden Trichord erweitert:  Schon in der Amiatina-Bibel aus dem Ende des 7. oder Anfang des 8. Jahrhunderts fanden wir als *Frage-Zeichen* die dieser Bewegung genau entsprechende Figur  (vgl. S. 96) und wir begegnen ihr wieder in der Form  als *Interrogatus* im 15. Jahrhundert (vgl. S. 101). Es ist das natürlich unser modernes *Frage-Zeichen* mit der Gestalt ?, woraus man wohl zur Genüge ersehen kann, dass wir es hier mit einem wahrhaftigen Pneuma- oder Interpunktions-Zeichen zu thun haben.

Der Schleifer, den die Muta (der Podatus) ausführt ist, wie wir sehen, ein Ganzton-Schritt, weil er zum alten Tonus currens a aufsteigt, unter dem der Ganzton g liegt. Dies ist auch noch in späteren Zeiten meist respektiert worden. Wollte man nämlich einen aufsteigenden Halbton-Schritt bezeichnen, so bediente man sich (fast ausnahmslos) des *Quilisma*-Zeichens  oder , das uns ja bereits als das Zeichen des indischen Kampa oder Kampana (alt-griechisch Kompismos, spät-mittelgriechisch *κόλισμα*) bekannt ist. Auch im alt-indischen Atharva-Veda hatte schon bei diesem Zeichen der Halbton-Schritt Statt, denn die Atharva-Vedi sangen dabei einen Triller mit dem Halbtonschritt h-c.

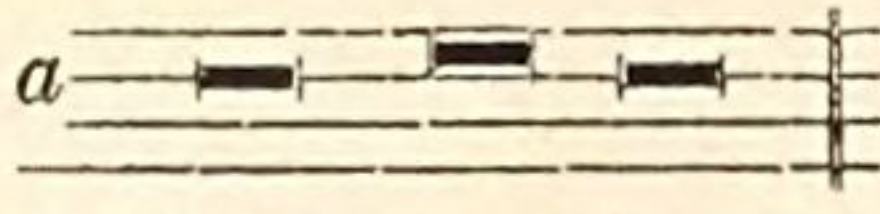
Entspricht schon das alles bis in's Kleinste hinein den von mir entwickelten Ansichten, so kommen noch andere Einzelheiten hinzu, um diese noch mehr zu stützen. Ich muss hier nochmals auf die Ausführungen Isidors (S. 79) hinweisen, nach denen die Spiritus Schleifer waren. Ferner betone ich das öfter zu erblickende Hand-in-Hand-Gehen des Kolon- mit dem Frage-Zeichen. Das spätere Mittelalter legte sogar auf die Vertauschung beider ein gewisses Gewicht, indem z. B. gewisse Lektionen grundsätzlich mit vertauschten Zeichen recitirt wurden. Aber es darf wohl nach allem, was ich über die Lehre vom Pneuma beibrachte, an der inneren Verwandtschaft zwischen den Interpunktions-Zeichen nicht mehr gezweifelt werden. Wenn wir nun in der Amiatiner Bibel für das Kolon das Zeichen  fanden, so dürfte es kaum unwahrscheinlich sein, dass dieses aus dem Spiritus-asper-Zeichen ebenso hervor gegangen ist, wie das Frage-Zeichen oder die Muta aus dem des Spiritus lenis entstanden ist. Jenes Zeichen ist gewissermaassen das Pendant zu diesem, genau so, wie der Spiritus asper zum lenis.

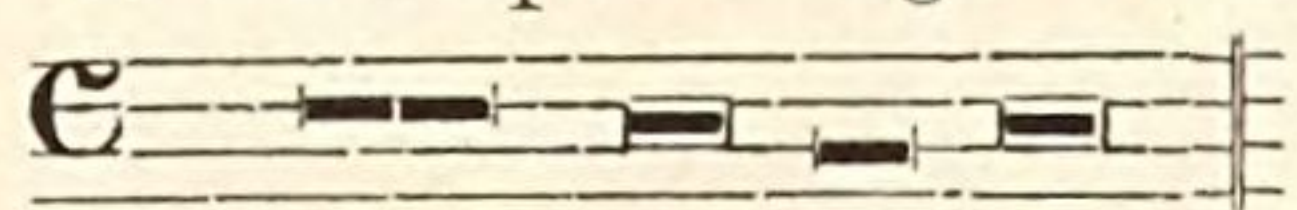
Nachdem wir folgende Entsprechungen fest gestellt haben:

Neume Acut	=	Acc. eccles. Acutus.
„ Gravis	=	„ „ Gravis.
„ Circumflexa	=	„ „ Media.
„ Longa }	=	„ „ Immutabilis.
„ Brevis }		
„ Muta (Lenis)	=	„ „ Interrogativus oder Elevatus.

so bleibt, nach Ausscheidung des noch zu besprechenden Acc. eccles. Finalis überhaupt nur noch je ein Zeichen in beiden Tabellen übrig, nämlich:

Neume *Inflatilis* = Acc. eccl. *Moderatus*.

mit der Tonbewegung  Die Tonbewegung ist in der That das Gegenstück zu der des Interrogatus: wie dieser zum Tonus currens aufsteigt und gern noch einen tieferen Ton unter sich hat, so steigt jener zum Tonus currens ab und hat gern noch einen Ton unter sich, der in diesem Falle der Currens selber ist. Auf diese Weise entsteht eine auf-absteigende Tonbewegung, und das entspricht genau der Bedeutung des Wortes *Inflatilis*. Denn die Theoretiker der antiken Rhetorik verstehen unter einer Oratio *sufflata* oder *inflata* eine urgirte Sprechweise, die „aufwallt und überschäumt“ (*quae turget et inflata est* bei Cornificius 4, 8, 15).

Für den Moderatus sehen wir aber bei Ornitoparchus noch eine andre Ton-Entsprechung: nämlich statt *auf-absteigend* vielmehr umgekehrt *ab-aufsteigend*  Dort ist es ein Ausweichen der Tonbewegung nach oben, hier aber nach unten; in beiden Fällen läuft dies auf eine Art Pralltriller hinaus. Aber hier bei der zweiten Art des Moderatus ist Ausgangs- und Endton nicht der Tonus currens, sondern die Tonfigur liegt eine Stufe unter dem Currens.

Auch zwei Modifikationen des Inflatilis-Zeichens stellten wir bereits fest (S. 80): ♪ und ♫. Dies ist für uns von Wichtigkeit. Weicht nämlich die Tonbewegung nach oben aus, so ergibt sich eine Tonfigur, die später in den fränkischen Neumen-Tabellen des 11. und 12. Jahrhunderts den Namen *Torculus* (von torqueo drehen, umherwenden) führt. Die Figur ist die erste der beiden Inflatilis-Zeichen, die folgende Wandlungen durchläuft: ♪ ♫ ♬ ♧ ♨. Beim Ausweichen der Inflatilis-Bewegung nach unten ergibt sich der Tongang des *Porrectus*, wie er ebenfalls in jenen Neumen-Tabellen genannt wird, und der folgende Wandlungen seiner Gestalt auf weist: ♩ ♪ ♫ ♬.

Zugleich spiegelt sich in der Anwendung dieser beiden Neumen, des *Torculus* und *Porrectus*, das alte Verhältniss zum Tonus currens wieder. Der Tongang des *Porrectus* liegt, wie wir sahen, unterhalb des Tonus currens. Daher folgt ihm gern ein höherer Ton nach, der *Porrectus* vertritt die Stelle eines Tieftones. Beim *Torculus* aber ist Ausgangs- und Endpunkt der Tonus currens; er vertritt also die Stelle eines Hochtones, d. h. es folgt ihm ein tieferer. Durch Hinzuziehung dieses nachfolgenden tieferen Tones, d. h. durch Hinzunahme eines Punktes unter ihm, entstand aus dem alten Inflatilis-Zeichen die Figur des *Pressus* ♫. Dieser (spätere) Name erinnert noch deutlich an die ursprüngliche griechische Bezeichnung des Spiritus asper; denn er ist die wörtliche Übersetzung von προσφδιά δασεία = accentus pressus (densus). Bei diesem *Pressus* entfällt das Inflatilis-Zeichen (wenigstens in den italienischen Neumationen) gewöhnlich auf den alten Medialton a bzw. den späteren Medialton c', ein Umstand, der wohl die Richtigkeit unsrer Forschungs-Ergebnisse besser illustriert, als alles Andere.

Die Pneuma-Zeichen erweisen sich mithin geradezu als Führer bei der Entzifferung der Neumationen. Sie bieten einen sicheren Anhalt bei der Feststellung der Tonhöhe, da sie gewöhnlich auf gewisse Stufen des Tonsystemes entfallen und damit den sie umgebenden Tonzeichen ebenfalls ihren Platz im Tonsysteme anweisen.

Zwölftes Kapitel.

Das Gruppen-Neuma und die Sequenzen.

Bei Besprechung der Cheironomie erhielten wir die Kunde von einer eigenartigen Praktik der mittelalterlichen Vorsänger. Der Vorsänger oder Chordirigent (Cheironomikos) erhob beim Beginne des Gesanges seinen Stab, dass alle Sänger auf ihn blickten, und er zeigte dann, dazu singend, nach künstlerischer Lehre der Cheironomie die Tonfälle der Neumen durch einen Gang von fünf Tönen auf- und abwärts. Er gab damit seinem Chor, wie heut zu Tage der Dirigent den Sängern den Akkord, so die Intonations-Formel oder das Schema des Gesanges an, sodass sie weder in der Wahl der Stimm-Lage noch des Stimm-Umfanges irgendwie im Zweifel sein konnten. Dieser Tongang auf- und abwärts am Anfange des Stückes nennt die Handschrift von Montecasino *Sirenimpha*, ein Name, der vermuthlich derselben Sprache zu gehört, als die ebenda genannten Bezeichnungen der Töne: Tricanos, Cuphos, Bubos, Chamilon usw.

Auf welche Textunterlage der Cheironomiker die Einführungs-Tonformel oder Intonation gesungen hat, ist uns nicht bekannt. Wir können es uns aber nicht gar zu schwer vorstellen. Mehrere Psalmen, wie auch die Klagelieder Jeremiae wurden durch die Buchstaben des hebräischen Alphabetes in Strophen getheilt. Hier sang man nun vor jeder Strophe den betreffenden Buchstaben Aleph, Beth, Gimel usw. als *Sirenimpha*, selbst bei lateinischen Übersetzungen. Ich werde davon ausreichende Proben im zweiten Theile meiner Neumen-Studien beibringen. Der Gebrauch war bei den Lamentationen allgemein, und zwar weist die betreffende Tonformel, die man über diesen Buchstaben sang, durchaus hin auf jene *Sirenimpha*-Formel, wie sie in der Handschrift von Montecasino beschrieben wird.

Später, als man statt eines ganzen Psalmes bloss einige oder garnur einen (accentischen) Psalmvers sang, und diesen dafür mit einer (concentischen) Antiphone umgab, trat natürlich die Intonations-Formel zwischen Antiphone und Psalmvers, als Vermittlung zwischen beiden ungleichen Gesangs-Arten. Man bezeichnete sie im Mittelalter mit EVOVAE, was man als die Vokale der Worte *Seculorum Amen* ansieht, ähnlich wie man statt Halleluiah auch nur die Vokale AEU[I]A schrieb.

Bei fortlaufenden Strophen z. B. eines alphabetischen Psalmes war natürlich jede Strophe vorn und hinten von je einer dieser Intonations-Formeln auf je einem der hebräischen Buchstaben eingeschlossen. Ein späterer und im Grunde irrthümlicher Gebrauch ist es daher, die Eingangs- als Schluss-Formel an zu sehen; doch geschah das sehr häufig und schon früh im Mittelalter. Daher sehen wir denn die letzte, absteigende Hälfte der alten *Sirenimpha* unter den *Accentus ecclesiastici* des 15. und 16. Jahrhunderts als *Accentus finalis* wieder.

Für den concentischen Gesang waren diese Formeln sicherlich noch viel nöthiger, als für den accentischen. Ihr freierer Gang und ihr grösserer Umfang bedurften eines Anhaltes, einer Richtschnur in der That weit mehr. Deshalb spielen solche Schemata eine sehr wichtige Rolle in der Zeit nach dem 9. Jahrhundert, wo der Accentus aufgehört hatte, der Hauptgegenstand des lateinischen liturgischen Gesanges zu sein, und vielmehr der Concentus immer mehr das Übergewicht erhielt. Ja, es ist gewiss, dass sich gerade an der Hand der genannten Eingangs- und Schluss-Tonformeln der Concentus in der lateinischen Kirche erst recht heraus gebildet hat. Daher haben sie für unsre Untersuchungen eine ganz besondere Wichtigkeit.

Im Grunde genommen ist die Final-Clausel nur ein ausgedehnteres Pneuma. Wie an einer Interpunktions-Stelle inmitten der Recitation die entstehende Pause durch eine kleinere Tonbewegung ausgefüllt wurde, so trat bei Eintritt der grössten, abschliessenden Interpunktion am Ende eines ganzen Abschnittes naturgemäss eine ausgedehntere Tonbewegung auf.¹⁾ Ganz richtig nannte man daher dieses ausgedehnteste Pneuma das *Pneuma* an sich, oder verstümmelt und missverständlich das *Neuma*. Aber es trat unter noch anderen und zwar den verschiedensten Bezeichnungen auf. Die häufigsten Namen dafür sind Tropus, Modus und Tenor (vgl. S. 92).

Der Tropus = latein. modus ist nach den Erklärungen der lateinischen Musik-Schriftsteller seit dem 10. Jahrhundert²⁾ eine Tonformel, an der man unzweideutig die Tonart eines Gesanges und die ihm eigenthümlichen melodischen Wendungen (tropi von *τρέπω* wenden) erkennt, so wie man (nach Guido) aus dem Äusseren eines Menschen seine Nationalität bestimmen könne. Bei Untersuchung noch unbekannter Gesänge werden wir — so sagt Guido — durch die Hinzusetzung der zusammengefüigten Neumen ganz erheblich unterstützt. Unter *τρόπος* verstanden die alten Griechen den Charakter, das Wesen, die Geberden eines Menschen; Tropus ist also das Gesamtbild der Einzel-Geberden oder *Neumen* eines Menschen, ihre Zusammenfassung. Nicht unpassend ist hier der Name übertragen auf die cheironomische Musik.

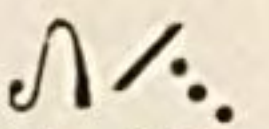
Wir finden den neumirten Gesängen des zehnten und der späteren Jahrhunderte sehr häufig ihren Tropus in den Handschriften bei gesetzt. Es ist dies eine Zusammenfügung von Neumen-Zeichen in eine einzige oder mehrere verbundene Gruppen, welche, in ihre einzelnen Bestandtheile aufgelöst, die verschiedenen Neumen des betreffenden Gesanges ergeben. Die einzelnen Theile, in die das Gruppen-Neuma dabei zerlegt wird, indem über je eine Silbe je ein Zeichen davon entfällt, sind natürlich nicht gerade allzu

¹⁾ Guido von Arezzo (Gerb. Scr. II. 14b): „Wie es in der Metrik (in metris) Buchstaben und Silben, Theile und Versfüsse und Verse giebt, so giebt es in der Melodik (harmonia) Töne (phthongi id est soni), deren einer, zwei oder drei zu Silben gefügt werden, und diese selbst bilden, allein oder verdoppelt, das Neuma d. h. einen Abtheil der Cantilene. Ein Abtheil oder mehrere ergeben eine Distinktion, d. h. einen angemessenen Ort zum Athemholen. Dabei ist dies zu beachten, dass ein ganzer Abtheil gedrängt zu notiren und zu singen ist und die Silbe noch kürzer; der Tenor aber d. h. das Verweilen der letzten Note, das bei der Silbe gering ist, länger beim Abtheil, am längsten bei der Distinktion, bildet das Merkmal bei diesen Einschnitten. Daher ist nöthig, dass die Cantilene gewissermaassen in metrischen Versfüssen taktirt werde (plaudatur) und die einen Töne, den anderen gegenüber, ein doppelt so langes oder doppelt so kurzes Verweilen oder Bebung (*tremulam* = Tremolo, Triller) haben usw.

²⁾ Guido von Arezzo s. Gerb. Script. II 14a, Hermannus Contractus, ebda. II 132a, Engelbert von Admont, ebda. II 366b, Joannes de Muris, ebda. III 228a.

genau abgemessen, sondern bestehen gewöhnlich nur aus den einfachsten Neumen-Figuren: Punkt, Akutstrich, Circumflex (Clivis) und Muta (Podatus). Viele Gesänge sind tatsächlich ohne dieses Gruppen-Neuma platterdings unentzifferbar, besonders die in fränkischen Neumen geschriebenen. Daher haben namentlich die S. Gallener Neumatoren es nur selten unterlassen, den neumirten Gesängen ihr Gruppen-Neuma bei zu setzen. Entweder steht es vor oder hinter dem Gesange oder aber an den Rand geschrieben und zwar oft mit dem Texte AEUA (Alleluja).

Ein Beispiel hierfür bringt Gerbert, *De cantu et musica sacra* Bd. I. Tab. II. Wer wollte aus den Neumen folgenden Textes wagen eine Melodie fest zu stellen? O · Blasi, dilecte regi regum summo, et cunctis angelorum choris laudabilis. Die Neumation geht in unterschiedslosen wage- oder senkrechten Strichen dahin, es ist völlig unmöglich, irgend eine, selbst bescheidene Melodie bei nicht ganz willkürlicher Ausdeutung der Zeichen heraus zu entziffern. Wie mit einem Schlage ist aber die Sachlage verändert, sobald man das dazu gehörige Gruppen-Neuma betrachtet. Es steht in der S. Blasier

J .  . —

Handschrift am Rande und lautet: A E U A usw. Der Podatus (Muta) am Anfang, aus einer aufsteigenden Tonbewegung von zwei Tönen bestehend, wurde also im Texte in diese beiden Töne zerlegt, ebenso der Torculus über E in seine drei, der erweiterte Climacus über U in vier Töne usw. und jeder einzelne dieser Töne wird nur mit liegender oder stehender Virga bezeichnet, je nachdem er innerhalb seines Gruppen-Neuma auf- oder absteigend war. Von jeder weiter greifenden Bezeichnung von Beziehungen der Neumen unter einander wurde abgesehen, und so sind diese Neumen über dem Texte in der That nur Abbreviaturen, die bei Vorhandensein des Schlüssels im Gruppen-Neuma alles, ohne diesen aber nichts sagen.

Wo das Gruppen-Neuma durch Zufall abhanden gekommen ist, brauchen wir uns um eine Entzifferung derartig neumirter Stücke nicht zu bemühen, es würde in 99 Fällen von 100 vergeblich sein. Aber oft scheint es nur so, als ob das Gruppen-Neuma fehlte; wir finden es zuweilen ziemlich versteckt, sodass man seine Beziehung zu dem zugehörigen Texte nicht gleich auf den ersten Blick erkennt. Es werden z. B. eins oder mehrere der Anfangsworte eines Gesanges an das Ende gesetzt mit dem Gruppen-Neuma, wie in der Handschrift No. 484 von S. Gallen, oder es wird eine ganze Reihenfolge von Gesängen unter einem besonderen Tropus zusammen gefasst, sodass der eine Tropus für alle zugleich gilt usw. Freilich muss man immer dabei auf seiner Hut sein, denn zuweilen wurde die Formel nicht ganz ausgeschrieben, sondern nur durch ihre ersten Tongänge an gedeutet und die weitere Fortsetzung als bekannt voraus gesetzt.

Die Epoche machende Bedeutung dieser „Tropen“ müssen wir hier etwas näher beleuchten; denn sie sind es gewesen, welche die Neumation seit dem 10. Jahrhundert ihre Umgestaltung ermöglichten und das bis dahin geltende Prinzip so stark erweiterten, dass nun die alten einfachen Regeln für ihre Entzifferung gar nicht mehr ausreichten. Ein kurzer Überblick über das erste geschichtliche Auftreten der Tropen in dem lateinischen Kirchengesange und die Folgen, die ihre Anwendung für die Neumen hatte, wird mehr, als lange Erklärungen es vermöchten, dem Verständniss für die Neumations-Prinzipien des späteren Mittelalters die Wege bahnen.

Die Tropen waren, wie bereits S. 92 gesagt wurde, die komprimierte Form aller derjenigen Tonbewegungen, welche an den verschiedenen Interpunktions-Stellen auszuführen waren; kannte der Recitator den Tropus oder das Pneuma der Recitation, so waren ihm alle Faktoren seines Vortrages bekannt und gegeben. Wie schon der Name andeutet, kam die Erfindung der Tropen von den Griechen. Hier wurden sie auf gewisse Silben-Gruppen, wie Nonaneane, Noeane usw. gesungen, Wörter, die keinerlei Bedeutung hatten. Es bildeten sich daraus, namentlich in Anlehnung an das dem Psalme folgende Alleluja, besondere Melodien, die sich schliesslich von der Recitation loslösten und unter obigen und anderen Namen (iubilus, laudes u. a.) mehr oder weniger selbstständig erschienen. Von Recitation war dann bei diesen erweiterten Pneuma- (Neuma-) Formeln natürlich keine Rede mehr.

Hören wir uns einige Schriftsteller des Mittelalters selbst darüber an.

Aurelianus Reomensis im 9. Jahrhundert (Gerbert, Script. I. 42 ff.) nennt die von den griechischen Sängern am Hofe Karls des Grossen eingeführten Tropen *Toni* und giebt darüber folgende Erklärungen ab:

Übrigens pflegt der Geist die Namen, die man den Tonarten zuschreibt, wie bei der ersten: Nonaneane, bei der zweiten: Noeane usw., bei sich zu erörtern, was sie wohl für eine Bedeutung haben könnten. Nun fragte ich einen Griechen, was sie im Lateinischen bedeuteten und er antwortete mir, sie bedeuteten nichts, sondern seien bei ihnen nur Ausdrücke der Freude; und je grösser der Umfang des Gesanges ist, desto mehr Silben werden ihm zugeschrieben, wie im ersten authentischen Ton (mit dem man die Reihe der Tonarten beginnt) sechs Silben angewendet werden, nämlich Noeane, und Nonanneane in der zweiten authentischen Tonart; in der dritten authentischen, wo sie geringeren Umfanges sind, werden nur fünf dazu geschrieben, nämlich *Noioeane*. Bei den plagalen Tonarten aber ist die Buchstabirung eine ähnliche, nämlich *Noeane*, oder nach Anderen *Noeacis*. Auf Befragen fügte schliesslich der Grieche hinzu: In unserer Sprache scheinen sie eine Ähnlichkeit zu besitzen, welche die Pflügenden oder die *angarias minantes* auszu drücken pflegen, nur dass sie bloss der Ausdruck eines sich Freuenden und nichts anderes sind; und zwar ist es dasjenige, was die Modulation der Töne in sich fasst (estque tonorum in se continens modulationem).

Bernhard von Clairvaux im 12. Jahrhundert giebt in seiner Abhandlung *De correctione Antiphonarum* (Mabillon, Opera. Paris 1719. I 691 ff.) folgende Erklärung:

Um diese (authentischen und plagalen Tonarten) von einander zu unterscheiden, sind die neumata erfunden worden, die man den Antiphonen anhängt und die von einigen auch *stivae* genannt werden. Bei den Griechen werden sie durch die Wörter *Noanneane*, *Noeais* und ähnliche bezeichnet, welche allerdings nichts bedeuten, sondern nur zu dem Zwecke von den Griechen erfunden worden sind, damit durch deren verschiedenen und einander unähnlichen Klang die bewundernswürdige Manigfaltigkeit der Töne zugleich mit dem Ohre wie mit dem Verstande aufgefasst werden könne. Dieselben sollen die Eigenart (maniera) ihrer Tonarten so zum Ausdruck bringen, dass man, nachdem man sie fleissig seinem Gedächtniss eingeprägt hat, dennoch dort, wo einmal die Verschiedenheiten sich häufen, leicht durch das Gehör erkennt, um welche Gesänge es sich handelt. Jedes dieser Neumen, welches es auch immer sei, muss daher seiner Tonart eigenthümlich sein und darin Genüge thun, dass es zu jedem beliebigen Endton seiner Tonart passe; und darin eigenartig, dass es zu dem Gesange einer anderen Tonart gar nicht passen kann. Denn die Neumen wären zur Unterscheidung der Tonarten untereinander ja gar nicht in vernünftigem Sinne erfunden worden, wenn eben nicht jedes einzelne für die Kennzeichnung seiner Tonart ausreichte und sie ganz deutlich von anderen unterschiede. Das Neuma muss also die Eigenart und Form seiner Tonart, sowohl die gemeinsame als die besondere ausdrücken: und zwar die Eigenart (maniera) durch die Anordnung, die Form (forma) aber durch die Zusammensetzung.

Die Verwendung jener seltsamen Worte für die Tonformeln der griechischen Gesänge war im 10.—12. Jahrhundert ganz allgemein. Odo von Clugny kennt und

gebraucht sie ebenso wie Hucbald, die *Musica enchiriadis*, Berno von Reichenau u. a., man kann deutlich erkennen, dass die Anwesenheit der vielen griechischen Sänger am Hofe Karls d. Gr. in den fränkischen Landen nicht ohne eine ganz beträchtliche Nachwirkung geblieben ist. Die Musiktheorie des Abendlandes wird mit dem 10. Jahrhundert ganz nach griechischem Muster gestaltet, es bereitet sich eine wahre Renaissance der griechischen Musiktheorie vor. In der *Musica enchiriadis* feiert sogar die altgriechische Buchstaben-Notation eine ungeahnte Wieder-Auferstehung. Zugleich erscheint daselbst jene neu gebildete Tonschrift, die sich das Prosodie-Zeichen des Spiritus asper unter ihrem griechischen alten Namen *Dasia* (*δασεία*) zu Grunde legt.

Auch die Neumen wissen von dem tief einschneidenden Einfluss der griechischen Sänger jener Zeit zu erzählen.

Schon äusserlich macht sich das bemerklich, denn allerwärts erscheinen in den Antiphonaren und Gesang-Büchern der lateinischen Kirche griechische (mit lateinischen Buchstaben geschriebene) Stücke. So z. B. ist eine von mir vollständig kopierte S. Gallener Neumen-Handschrift No. 484 ganz durchsetzt von griechischen Gesängen: schon das Titelblatt ist griechisch. Der neumirte Text beginnt: *Incipiunt tropi carminum in diversis festivitibus missarum canendi*, und enthält unter der sehr grossen Anzahl solcher Tropen mehrere griechische Stücke (Kyrie, Doxologie, Glaubens-Bekenntniss, die Symbola, Carmen angelicum usw.), mit lateinischen Buchstaben und Neumen.

In den Neumen-Tabellen der späteren Zeit weisen besonders viele Namen der Zeichen auf solchen griechischen Einfluss hin.

So erscheinen z. B. in der Neumen-Tabelle einer Handschrift aus S. Blasien¹⁾ die Namen *Climacus* (vom griechischen *κλίμαξ*, die Leiter, Stufe), *Pentafonus* (Fünften-Reihe), *Gnomo* (*γνώμων* eigentlich der Uhrzeiger), *Cefalicus* (von *κεφαλή*, das Haupt), *Quilisma* (*κύλισμα*, Roller, Triller, auch in der griechischen Neumation mit gleichem Zeichen vorhanden), *Tetradicus*, *Pentadicon*, *Trigonius*, *Ypodicus*, *Atticus*, *Tragicon*, *Diatmus*, *Exon*, *Centon* (vergleiche die griechische Neume *κέντημα* mit gleichem Zeichen), *Podatus*, sogar *Proslambanomenon* u. a. In einer andern Neumen-Tabelle des 12. Jahrhunderts aus einer Handschrift des Benediktiner Klosters Ottenburg in Unter Schwaben²⁾ begegnen uns die *Apostropha* und *Bistropa* (auch *Tristropa*) mit demselben Zeichen als der *ἀπόστροφος* und die *δύο σύνδεσμοι* der griechischen Neumation, ferner die halb-griechischen Namen *Prediatesseris*, *Sub-* und *Condiatesseris*, *Prae-*, *Sub-* und *Con-Diapentis*; in einer Neumen-Tabelle aus dem Kloster Murbach ausser schon genannten ein Zeichen *Epiphonus*, das in einer Handschrift aus Toulouse *Eptaafonus* genannt wird.³⁾

Es kann hiernach kein Zweifel Statt finden, dass in der That gerade die Neumation der lateinischen Kirche in der Zeit vom 9.—11. Jahrhundert von den griechischen Praktikern stark beeinflusst und befruchtet worden ist. Bei diesen aber galten die als Prosodien bekannten Zeichen, wie wir sahen, durchweg für Tonzeichen (Neumen), und so erleichterte der Einfluss der Praxis die Rückbildung der lateinischen Accente zu rein musikalischen Zeichen, wo dies nothwendig war.

Die Melodien des Neuma (Pneuma, Tropus, Modus, Tonus) der griechischen Sänger haben für unsere Absichten eine hervor ragende Bedeutung. Sie sind uns von den schon genannten Schriftstellern so klar und deutlich überliefert worden, dass sie sich genau kennzeichnen lassen. Hucbald hat sie uns in Neumen, in Linien- und in *Dasia*-Notation überliefert; letztere sind doppelt vertreten, sodass sich durch Vergleich

¹⁾ Siehe Gerbert, *De cantu et musica sacra*, Bd. II. Tab. X. No. 2.

²⁾ Siehe Lambillotte, *Antiphonaire de St. Galle*, Anhang.

³⁾ Lambillotte, ebenda.

sogar die Fehler fest stellen lassen, die sich bei Hucbald eingeschlichen haben¹⁾. Ihre 8 Toni nicht zu kennen, erklärt Hucbald für den Sänger als Verbrechen²⁾.

Sie sind den griechischen Oktaven-Gattungen nachgebaut, und wie die alten griechischen Musik-Theoretiker schieden sie nun die lateinischen in Ober- und Unter-Tonarten, oder authentische und plagale. Diese Unterscheidung der Tonarten erscheint nachweisbar zuerst bei Alcuin, also erst am Ende des 8. Jahrhunderts. Irgend ein Beweis für ihre praktische Verwendung im Kirchen-Gesange der früheren Zeiten ist nicht zu erbringen, womit denn ihre Einführung durch Gregor I. sich als eben solche Fabel erweist, wie die vielen anderen Legenden über die Einzelheiten seiner musikalischen Thätigkeit.

Nach den melodischen Schematen der Neumata bauten die Griechen ihre Antiphonen; aber im Laufe der Zeit waren sie auch bei den lateinischen Sängern so beliebt geworden, dass man selbst die Psalmen antiphonen-mässig nach diesen Melodie-Schematen sang, wie Hucbald berichtet:

Secundum horum octo tonorum proprietates singulis suis modulationibus ad responsoria nostrates utuntur, suis item ad maiores antiphonas, quae scilicet in Introitu ad Missas canuntur, sive in fine celebrationis ad Communionem. Porro illos modos, per quos psalmi ad antiphonas modulantur, in hoc opusculo habeo utcumque edicere, reliquis prioribus ob prolixitatem vitatis. Ebda.

Gemäss den Eigenthümlichkeiten dieser acht Töne gebrauchen unsre einheimischen Sänger ihre besonderen Modulationen zu den Responsorien und wieder besondere zu den grösseren Antiphonen, die man nämlich bei der Einleitung zu den Messen (Introitus) singt, oder aber am Ende der Abendmahls-Feier zur Communion. Jene Modi nun, mit denen man Psalmen nach Antiphonen-Weise modulirt, habe ich möglichst in diesem kleinen Werke zu lehren die Aufgabe, während ich die vorhin genannten der Kürze halber weglasse.

Die Tropen oder Neumae des Hucbald überschreiten ein Hexachord nicht, sind also keineswegs echte Oktaven-Gattungen, sondern höchstens Ausschnitte aus solchen. Es sind die Hexachorde $c-a$, $e-c^1$, $f-d^1$, innerhalb deren sich die verschiedenen Tonarten bewegen. Aber die einzelnen Tropen füllen keineswegs immer ihr ganzes Hexachord aus, sondern sie bevorzugen gewisse Töne, andere benützen sie höchstens als Durchgangsnote oder vermeiden sie geradezu. Vor allem wenden sie einen Ton, als den Repercussionston, in derselben Weise an, wie die alte Recitation ihren Medianten. Hierin ist die Nachwirkung der alten Psalmodie deutlich zu erkennen. Nur fällt dieser Repercussionston nicht mehr bloss auf a , sondern bei einigen auf c^1 , und bei je einem auf f und d^1 . So stellt sich denn ein gewisses Melodiebildungs-System heraus, das man kennen muss, um die Tonbewegungen und ihre Neumen-Zeichen klar deuten zu können. Kennt man die Tropen und die in ihnen nieder gelegte Melodiebildungs-Lehre, so hat man damit für die Entzifferung der Neumen den Schlüssel zur Bestimmung der Tonart und weiss, den Tonbewegungen, welche die Neumen anzeigen, auch die ihnen zukommenden Tonhöhen anzuweisen. So sind sie in der That unschätzbare Merksteine für den Weg des Forschers.

Noch im späteren Mittelalter (bis auf heute) benützte man diese alten Melodie-Formeln, die die bevorzugten Töne eines Tropus angaben, zur Kennzeichnung der

¹⁾ Hucbaldi Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis, bei Gerb. Scr. I. S. 214 und 229.

²⁾ Itaque in octo tonos, quos ita nominamus, melodiam dividimus, quorum differentias et proprietates ecclesiasticum cantorem, nisi ingenii tarditate obstante, culpabile est ignorare. Ebda. S. 213.

Tonart, in der sich die Psalmodie bewegen sollte, und schrieb die Vokale der Formel (*in saecula*) *Saeculorum amen*, d. i. *Evovae*, oder des Wortes *Alleluja* (Aeua) darunter. Die Vokale dienen nur als laut-physiologische Stützen des Singens ohne Worte oder des von diesem Gebrauche so genannten Vokalisirens. Wir hörten bereits, dass die griechischen Sänger am fränkischen Hofe auch eine derartige Lautir-Methode anwendeten und dass ihre Tropen nichts anderes waren als Lautir-Melodien und Vokalisieren.

Dass die vocalisirenden Gesänge nicht von den griechischen Sängern erfunden worden, sondern aus dem Alleluja-Gesange des Orientes entsprungen sind, werde ich nachher wahrscheinlich machen. Die griechischen Praktiker hatten sie den Franken vermittelt und daher sehen wir die fränkischen Musik-Schriftsteller seit dem 9. Jahrhundert sich damit auch theoretisch eingehend beschäftigen. Je länger desto mehr bürgerten sich diese Melodien ein. Der Einfluss der griechischen Musiker wurde immer mächtiger und schliesslich suchte man die griechische Musik-Theorie mit ihrer Lehre von den Oktaven-Gattungen auf, um für die neuen Gesangsweisen eine festere Grundlage zu gewinnen. Auf theoretischem Gebiete brauchte man da nur eine alte Bekanntschaft zu erneuern, die man seit Cassiodor und Boetius während der Herrschaft der Gregorianischen Sängerschule im 7.—9. Jahrhundert vernachlässigt hatte. In der ursprünglichen, rein accentischen Recitation der Psalmen trat ein Element vokalisirenden Gesanges zuerst nur als das Pneuma oder Gruppen-Neuma auf. Dies wurde aber immer ausgedehnter, besonders unter dem Einflusse orientalischer Gesanges-Arten. In zweifacher Weise machten sich letztere geltend: in den Tropen oder dem Lautir-Gesang der griechischen Praktiker und in den vokalisirenden Gesängen der Alleluja-Verse selber. Der accentischen Recitation stand dieser melodische, ganz oder vorzugsweise von Vocalisen gebildete Gesang ursprünglich nur als höchstens geduldet gegenüber. Bald aber sollte sich das Verhältniss auf Kosten der accentischen Recitation gänzlich umändern.

Gerade in die Zeit, wo der Einfluss der griechischen praktischen Musik und der Sänger aus Byzanz am fränkischen Hofe in das ganze Frankenland gezogen war, um dort wie ein Sauerteig zu wirken, fällt ein Ereigniss, an sich unscheinbar, aber von tief einschneidenden Folgen für die ganze abendländische Musik. Kurz nach Mitte des 9. Jahrhunderts hatte Notker Balbulus als junger Mönch in S. Gallen eine Kompositions-Weise kennen gelernt, die ihm völlig neu war und all sein Denken in Beschlag nahm. Ein Presbyter war als Flüchtling nach S. Gallen gekommen; sein Kloster in Gimedia (*Jumièges* an der Seine unterhalb Rouen) hatten soeben die Normannen verwüstet (es war im Jahre 851) und so suchte er Schutz in S. Gallen. Er führte sein Antiphonar mit sich. „In diesem befanden sich — so berichtet Notker selbst im Vorwort seiner Sequenzen-Sammlung, die er dem Bischof Liutward, dem Erzkanzler Karls des Dicken um 887 widmete — einige Verse nach Sequenzen modulirt, aber fast allzu sehr entstellt.“ Sie entzückten ihn trotzdem so, dass er nun diese Melodien benützte, um dazu neue Texte zu dichten. Die dadurch entstandnen neuen Gesänge, die man nun ebenfalls Sequenzen nannte, gefielen nicht nur im Kloster so sehr, dass sie daselbst fleissig gesungen wurden, sondern sie errangen sich den Beifall der ganzen Welt. Sie erhielten die Gutheissung des Papstes Nicolaus († 867). Nun sang sie Jedermann, und alle Welt dichtete und komponirte Sequenzen, sodass die Kirche schliesslich dagegen ein zu schreiten für nöthig erachtete. Dies geschah zu verschiedenen Zeiten. Schon 1316 wandte

sich das Conzil von Köln gegen den eingerissnen Missbrauch, den man mit den Sequenzen trieb. Schliesslich schaffte Papst Pius V. 1568 die Sequenzen überhaupt bis auf fünf ab. Indessen sie hatten ihre musikgeschichtlich bedeutsame Mission erfüllt; auch waren sie durch die strengsten Verbote nicht auszurotten. Schon im 14. und 15. Jahrhundert waren einige in's Deutsche übertragen worden (auch in die englische Hochkirche drangen sie ein), und besonders ist die Notker'sche Sequenz *Media vita in morte sumus* noch heute in Luthers Übersetzung „Mitten wir im Leben sind von dem Tod umfungen“ allbekannt.

Die sämmtlichen Sequenzen in der uns erhaltenen Original-Handschrift haben zur einzigen Text-Unterlage das Wort *Alleluja*. Wir wissen, dass der Orient das Alleluja-Singen schon in früher christlicher Zeit stark betrieben hat. Namentlich die Mönche in Ägypten sangen das Alleluja (schon im 4. Jahrhundert bezeugt das Cassian) mit ganz besondrer Vorliebe, und die Kopten singen es noch heute oft Stunden lang. In den griechischen Gesang-Büchern nach dem 12. Jahrhundert begegnen wir den Alleluja-Gesängen von grosser Ausdehnung ebenfalls sehr häufig, während vor dieser Zeit kaum hier und da ein kurzer Alleluja-Vers erscheint. Jene nach „Sequenzen modulirten Verse“ waren also offenbar — alles weist darauf hin — orientalische Alleluja-Melodien.

Was aber war wohl der Grund, weshalb die Sequenzen Notkers eine so überaus schnelle Verbreitung, solch unerhörtes Aufsehen und schliesslich eine so bittere Feindschaft gegen sich erregt haben? Vergleicht man die Melodien der Sequenzen mit ihrer Bedeutung, die ihr die Kirche durch mehr als ein halbes Jahrtausend hindurch im Für und Wider beigelegt hat, so ist man um eine Erklärung dafür gar sehr verlegen. Man begreift platterdings nicht die grosse Bewegung, die diese unscheinbaren Melodien hervor gerufen haben. Seine Zeitgenossen haben den Notker Balbulus als einen musikalischen Neuerer kühnster Art und grössten Stiles gepriesen, man hielt allgemein dafür, dass er seine Sequenzen unter göttlicher Inspiration verfasst habe. Als man eine Pfingst-Sequenz dem Papste Innocenz III. vorgesungen hatte, da sprach er seine vorwurfsvolle Verwunderung darüber aus, warum man noch keine Anstalten getroffen hätte, Notker heilig zu sprechen. Der Musikgeschichte ist es jedoch bisher nicht gelungen, diese ungemeine Werthschätzung seines musikalischen Talentes zu rechtfertigen.

Aber noch mehr. Notker hat ja selbst bekannt, dass er nicht der Erfinder der Sequenzen-Melodien sei. Er berichtet, dass er nur Melodien, die „nach Sequenzen modulirt“ waren, nachgeahmt und neue Texte untergelegt hätte. Die Melodien waren also vorhanden, und der Name *Sequenzen* scheint auch nicht neu gewesen zu sein. Er sagt, dass sie ihn bald entzückt, bald wegen ihrer Inkorrektheit abgestossen hätten. Sie übten also auf den noch jugendlichen Notker einen ihm unfassbaren Reiz aus: sie schienen ihm bezaubernd und doch widersprachen sie den musikalischen Regeln des Gesanges, wie er sie bei seinen Lehrern Iso und Marcellus gelernt hatte. Kein Zweifel: es war eine Melodieform, die, so sehr sie sich auch in die Ohren schmeichelte, doch von allem bis dahin üblichen kirchlichen Gesange grundsätzlich verschieden war und sich nicht so leicht mit den Regeln der alt-hergebrachten Musik vereinigen lassen wollte. So sehr er es auch versuchte, die neue Gesangsweise der alten an zu passen, es wollte ihm — wie er selbst schildert — nicht recht gelingen. Hören wir dazu seine eignen Worte:

„Dennoch begann ich sie nachzuahmen und schrieb die Lobgesänge *Deo concinnat orbis universus, qui gratia est redemptus* und ferner *Coluber Adae*. Als ich diese meinem Lehrer Yso vorlegte, belobte

er zwar meinen Eifer und, geduldig mit meiner Unerfahrenheit, lobte er, was zu loben war. Da er aber weniger darauf bedacht war, zu verbessern, und nur sagte: „Die einzelnen Tonbewegungen der Melodie müssen auch einzelne Textsilben haben“, so verbesserte ich, dies hörend, selber nach bestem Gewissen das, was auf die Silbe *ia* (in *Alleluia*) entfiel. Was aber auf die Silben *le* und *lu* fiel, das unterliess ich an zu tasten, weil es fast unmöglich war.“

Hieraus können wir leicht folgendes ersehen: 1) dass die Sequenzen als einzigen Text das Wort *Alleluja* zur Grundlage hatten; 2) dass die über die Silben dieses Wortes gesetzten Tonbewegungen mehr oder weniger lange Vokalisieren darstellten, die namentlich auf den mittleren Silben des Wortes *Al-le-lu-ja* so bewegt waren, dass man sie nur mit Mühe überschauen konnte; 3) dass es eine ganz andere Art der Melodie war, als die bis dahin übliche, da sie so schwer mit den Regeln des lateinischen Gesanges in Übereinstimmung zu bringen waren. Nun fährt aber Notker fort:

„Doch gelang es mir, auch dieses leicht zu über schauen, wofür ich nur auf [meine Sequenzen] *Dominus in Syna* und auf *Mater* hinweise. In solcher Weise belehrt, schrieb ich dann zum zweiten Male das *Psallat ecclesia mater illibata* auf. Als ich diese nun meinem Lehrer Marcellus vorlegte, da übertrug er sie hoch erfreut auf Rotuli (Pergament-Rollen) und gab sie den Knaben zu singen *aliis alios*.“

Nachdem es dem jungen Notker also gelungen war, die einzelnen Tonbewegungen oder Vokalisieren in ihre einzelnen Töne zu zerlegen und je einem Tone, dem bisherigen Gebrauche entsprechend, auch je eine Textsilbe unter zu legen, hatte er damit die Form gefunden, in der dann seine Sequenzen ihren Siegeszug durch die Welt genommen haben. Auf der Text-Unterlegung, die dem Notker anfänglich so viele Mühe machte, beruhte es nicht, dass die Sequenzen seinen Zeitgenossen so überaus neu und bezaubernd schienen; dass auf je eine Sprachsilbe je eine Tonbewegung entfiel, war ja eine uralte Regel des Psalmen- und Hymnen-Gesanges, er folgte darin den ausdrücklichen Weisungen seiner Lehrer, die sich nur bei Erfüllung der alten Regeln mit der neuen Kompositions-Weise halbwegs einverstanden erklärten. Mithin konnte es nur die Melodie-Führung selber sein, was so neu, so bezaubernd und einschmeichelnd klang.

Ein gütiges Geschick hat uns die Sequenzen Notkers erhalten. Nicht nur besitzen wir eine alte Übertragung sämtlicher Notker'schen Sequenzen in Choral-Noten auf Linien, also für uns ohne weitere Erörterung ziemlich sicher lesbar, sondern auch eine Handschrift, die nicht viel über ein Jahrhundert nach Notkers Tode († 912) geschrieben sein kann. Es ist die Handschrift No. 484 der Stifts-Bibliothek von S. Gallen, von zierlicher Hand sehr sauber ausgeführt, und zwar ist es diejenige, worin sich die oben besprochenen starken Spuren griechischer Einflüsse geltend machen. Fast scheint es mir, als hätten wir es bei den Sequenzen Notkers auf S. 258—297 mit einer Abschrift jenes Originals aus Gimeda zu thun, das dem Notker als Vorlage zu seinen Sequenzen diente. Es ist mir dies aus mehreren Gründen wahrscheinlich. Denn die Sequenzen-Texte Notkers, die doch gerade seine eigene Arbeit waren und für seine Gesänge kennzeichnend, fehlen, und nur bei wenigen sind die Anfangs-Worte der betreffenden Notkerschen Sequenzen als Titel angegeben; im übrigen stehen die blossen Neumen ohne jeden Text da, und nur am Anfang jedes Stückes finden sich die Vokale des Wortes *Alleluja*, nämlich AEVA¹⁾. Hiermit haben wir in dieser Handschrift eines der ausserordentlich seltenen Beispiele von einer Anwendung der Neumen ohne Worte.

¹⁾ Facsimilia je einer Seite bei Gerbert, *De cantu etc.* Bd. I. Tab. II. und bei Schubiger, *Die Sängerschule S. Gallens*, Einsiedeln 1858, Taf. V. No. 26.

Seltsam ist auch sonst dies Denkmal. Die Zeilen sind von unten auf zu lesen, umgekehrt, als man sonst zu lesen pflegte, sodass der (stets roth geschriebene, aber jetzt fast ganz verblasste) Titel nicht eine Aufschrift, sondern eine Unterschrift bildet. Das ist höchst seltsam; ich wüsste kein Analogon dazu an zu führen. Wunderlich sind auch die Titel selber. Ein wahres Sammelsurium von Titeln verschiedenster Entstehung bietet sich dar: zwei sind griechisch, auch mit griechischen Buchstaben geschrieben, nämlich *Υπποδιακον* (*Hypodiakonos?*) und *Συμφωνία* (*Symphonia*); ferner giebt es Instrumenten-Namen als Titel: *Organa*, *Tuba*, *Fidicula*, vielleicht auch *Frigdola* und *Symphonia*. Andere mahnen an verschiedene Gegenden, aus denen vermuthlich die Melodien stammten: *Romana*, *Graeca*, *Occidentana*, *Metensis* (aus Metz) *maior* und *minor*; die übrigen sind der Mehrzahl nach lateinische Anfänge von Psalmen, vielleicht aus einer fremden Sprache erst in's Lateinische übertragen. Auch ein Schwanenlied (*Cigneia* sc. oda) findet sich. Diese alten Titel hat Notker dann als Überschriften für seine Sequenzen beibehalten, obgleich die Anfänge der Sequenzen-Texte meist gar nichts mit jenen Überschriften zu thun haben.

Bei solcher Beschaffenheit der Handschrift, namentlich auch im Hinblick auf die ganz ungewöhnliche, sonst nirgends wieder auftauchende Anordnung des Inhaltes, wobei man von unten nach oben zu lesen hat, kann man sich der Annahme nicht erwehren, dass die Mönche von S. Gallen die historisch denkwürdige Original-Vorlage, die ihrem hoch geschätzten Notker die Anregung zu seinen berühmten Sequenzen gegeben hatte, durch eine Abschrift vor Vernichtung haben retten wollen.

Die Sequenzen selbst hat man in S. Gallen noch bis in die moderne Zeit hinein gesungen. Aber da im Laufe der Jahrhunderte die Neumenschrift unbekannt geworden war, so liess 1508 Abt Franz Gaisberg eine Übertragung der Neumen in Choral-Noten anfertigen. Auch diese Handschrift ist uns, in No. 546 der S. Gallener Bibliothek, erhalten geblieben.¹⁾ Ein Vergleich beider Handschriften ergibt ihre prinzipielle Übereinstimmung.

Auf den ersten Blick fällt nun bei näherer Betrachtung der Notkerschen Sequenzen auf, dass eine jede ihrer Melodien aus mehreren Gliedern besteht (den Schluss jedes Gliedes bezeichnet ein roth gemaltes F), von denen regelmässig je zwei und zwei zusammen gehören und gewöhnlich auch dieselbe Tonfolge bzw. Neumen-Reihe darstellen. Das zweite Glied dieser Paare ist die Wiederholung des ersten und wurde offenbar von einem zweiten Sänger oder Chore gesungen. Das sagen die Worte Notkers: (Marcellus) *pueris cantandos aliis alios insinuavit*: „er gab sie den Knaben zu singen auf, dem einen diese, dem andern jene (Partien),“ d. h. im Wechsel-Gesange. Diese Einrichtung entlehnte er von den Antiphonen, die auch im Wechsel-Chore vorgetragen wurden; also auch dies war nichts Neues.

Völlig neu hingegen war — nach allem, was wir von dem lateinischen Kirchen-Gesange der vorher gehenden Zeiten wissen, — die Melodie-Führung dieser Gesänge. Freilich finden wir eine Einförmigkeit der Cadenzen-Bildung, die durchaus an die Tonfälle der *Accentus ecclesiastici* erinnert; ja, meist sind es nichts als jene Cadenzen selber. Aber, von den Cadenzen abgesehen, sind die Tonphrasen durchaus abwechslungsreich und melodisch manigfaltig. Nicht geht hier, wie bei der alten Psalmodie, die Stimme auf einem und demselben Tone (dem *tonus currens*) mit accentischen Abweichungen dahin, sondern die Melodie erhebt sich und senkt sich in Sprüngen und Tongängen, die zuweilen sogar nichts anderes sind, als gebrochene Accorde.

Hierin also ruht die Bedeutung der Sequenzen Notkers: sie wiesen die Merkmale der alten Psalmodie auf, nur dass die Tonwiederholungs-Reihe, von der sich die Hebungen und Senkungen des *Accentus* abhoben, durch melodischere Gebilde ersetzt wurde. Der

¹⁾ Schubiger hat eine Sammlung von Notker'schen Sequenzen in modernen Noten in seiner „S. Gallener Sängerschule“ in den Exempla wiedergegeben.

äussere Rahmen der Psalmodie ward nebst ihrer Vortrags-Weise im wesentlichen beibehalten, aber in ihn hinein ein belebtes Tonbild versetzt, das die Monotonie des alten Psalmen-Gesanges völlig überdeckte. Durch dieses freundlichere, lachende Bild war die alte herbe, strenge, fast asketische Psalmodie in ihrem Weiter-Bestande bedroht; schon in den Hintergrund gedrängt, gerieth sie in Gefahr, schliesslich ganz und gar ab zusterben, und nur die zwar späten, aber energischen Bekämpfungen des glücklicheren der beiden Nebenbuhler durch den päpstlichen Stuhl haben der lateinischen Kirche diesen ehrwürdigsten und ältesten Bestandtheil des christlichen Kirchen-Gesanges bis auf heute erhalten können.

Mit dem Aufblühen der Pflege der Sequenzen war die alte Psalmodie am Wendepunkte ihrer Geschichte angelangt; vom 10. Jahrhundert an war ihre Herrschaft endgiltig verloren. Aber dasselbe Loos theilte mit ihr die alte Neumenschrift; denn deren Geschicke waren eng und fast unlöslich mit der Psalmodie verflochten. Für die psalmodische Recitation waren die prosodischen Neumen völlig ausreichend gewesen. Mit geringen Tonfällen bewegte sie sich dahin; die Sänger liessen ihre Stimmen auf dem gegebenen Tone ruhen, bis der Wink ihres Meisters ihre Stimmen aufwärts oder abwärts leitete, einen Ton oder mehrere Tonstufen, wie es die Betonung und der syntaktische Sinn der Worte erforderte. Hier war von Irrthum bei einiger Übung und ausreichender Aufmerksamkeit nicht die Rede, völlig klar war die bewegte Schrift des cheironomirenden Dirigenten. Und als dann die bewegten Zeichen zu geschriebenen erstarrten, da waren sie auch in dieser neuen Gestalt, die durch die Formen der grammatischen Accente geläutert ward, ein völlig adäquates Darstellungs-Mittel für die ernsten gemessenen Tonfälle der Psalmodie. Für die neuen Gesangsweisen reichten aber jene einfachen Zeichen nicht mehr aus. Denn hier galt es, weit ausgiebigere Tonbewegungen und einen Tonumfang zu bezeichnen, wie sie in der alten Psalmodie niemals vorkamen. Solchen rein melodischen, rein musikalischen Aufgaben, die eine genaue Angabe von allen möglichen Tonsprüngen forderten, waren jene wenigen Zeichen gar nicht gewachsen. Wendete man sie gleichwohl an, so musste man an eine erhebliche Vermehrung der Bezeichnungs-Mittel denken, die so gross war, dass die Neuschöpfung eines Tonzeichen-Systemes leichter war, als die Gestaltung des alten unter der Beengung, wie sie von der Rücksicht auf den alten Bestand gefordert ward. Man wollte aber auf die alt-hergebrachten ehrwürdigen Neumen nicht verzichten; und so kam es denn, dass man einem und demselben, ursprünglich ganz eindeutigen Zeichen mehrere Bedeutungen beilegen musste. Damit wurden die Neumen einer uneigentlichen Bestimmung zugeführt, sie wurden undeutlich, nicht-ausreichend, mehrdeutig. So begannen die Klagen der Musiker, just zu der Zeit, wo die Psalmodie, als ursprünglicher Accentus, durch die Sequenz in die Form eines Conventus übergeführt worden war, seit dem 10. Jahrhundert.

Der ursprüngliche Zustand der Einfachheit in Melodie und Zeichen war also wie mit einem Zauberschlage vorbei, als die Sequenzen die Billigung des päpstlichen Stuhles erhielten und nun mit wahrem Feuereifer in den Kirchen gesungen wurden. Solange die Gregorianische Sängerschule blühte und die Macht in der Kirche besass, wäre der zersetzende Einfluss der Sequenzen auf die Psalmodie sicher nicht geduldet worden, sofern man die Gefahr erkannte. Denn die Gregorianische Sängerschule war mit der Psalmodie eng verknüpft, ein Haupttheil ihrer Sorge war ja eben die Erhaltung der Altehrwürdigen. Aber mit Hadrian III starb 885 der letzte Papst, der aus dieser Schule hervorging, und

nun war der Zersetzung der uralten Sangesweise Thür und Thor geöffnet. Die Mischform von Concentus und Accentus, die die Sequenzen boten, war das geeignetste Mittel, die alten, herben und einfachen Weisen im Ohr zu verwischen; das Ohr empfand ihre Monotonie, einmal bekannt geworden mit den gefälligen, einschmeichelnden Tongängen der neuen Form, zu peinlich, um sich nicht von ihr ab und einem reizenderen Gebilde zuzuwenden, und — das Schicksal der alten Recitationsweise, die schon zu den Zeiten der Apostel gelebt hatte, war besiegelt.

Rückblick.

Wer meinen Ausführungen bis hierher gefolgt ist, wird sich der Einsicht nicht verschliessen, dass wir es in den mittelalterlichen Tonschriften der Neumen mit einem sehr alten Besitzthum der Kultur-Völker zu thun haben. Die Neumen bieten mehr, als man bisher vermuthete, denn ihre Bedeutung ist eine viel allgemeinere, als man ahnen konnte. Man darf wohl glauben, dass durch die hier beigebrachten Thatsachen die Neumen-Forschung zu einem nicht verächtlichen Faktor für die Erkenntniss des Geisteslebens im ausgehenden Alterthum und in den dunklen Zeiten des frühen Mittelalters erhoben wird. Überschaun wir die Summe der einzelnen Untersuchungen, so zeigt sich vor unserm Blick ein ganzes System von Thatsachen, die so fest in einander gefügt sind, dass eine die andere stützt und trägt. Ich habe nicht die Kühnheit zu behaupten, dass ich das beschränkte, schier unendliche Gebiet völlig durchleuchtet hätte; es bleibt der zukünftigen Forschung noch manche Aufgabe. Wohl aber wird der prüfende Leser mit mir die Überzeugung gewonnen haben, dass ein Weg gebahnt ist durch eine bisher ungangbare Kultur, die das Vorland zu unsrer modernen Musikgeschichte bildet. Niemals wird die Musikforschung eine fest begründete Wissenschaft werden, wenn sie nicht in den Stand gesetzt wird, jenes Vorland der Tonkunst, das frühe Mittelalter, genau kennen zu lernen. Hierzu steht nur eine einzige Möglichkeit frei: an der Hand der Neumen-Schriften, mit deren Hieroglyphen die Schätze der früh-mittelalterlichen Tonkunst verschlossen sind, die Denkmäler der praktischen Musik jener frühen Zeiten unserem selbständigen Urtheile zu unterwerfen und uns damit von dem Urtheile der alten Theoretiker unabhängig zu machen. Ohne die Entzifferung der Neumen-Schriften wird es auch ein vergebliches Mühen bleiben, der Tonkunst eine gesicherte Ästhetik zu geben. Denn die Grundlage der musikalischen Ästhetik ist und bleibt vor allem andern die geschichtliche Erfahrung.

Dass eine Tonschrift im wahren Sinne des Wortes ein Spiegel für die geschichtlichen Vorgänge ist, die sich auf dem Gebiete der Musik einst abspielten, dafür giebt es kein zweites Beispiel von solcher Deutlichkeit, als das der Neumen. In der That zeigt ihre Geschichte zugleich die Merksteine der Musik-Entwicklung auf für eine Zeit, die der Forschung für immer unzugänglich zu bleiben bestimmt schien. Im Grunde genommen freilich sind es nur die Merksteine der Gesangeskunst; aber für das Mittelalter galt diese allein als Musik; das Instrumentenspiel hatte an dem Begriffe „Musik“ kaum einen Theil, und meist schloss man es ganz davon aus.

Ursprung und Entwicklung der Neumenschriften hängen innig zusammen mit der Sprache, als dem physiologischen Anhalt zur gesanglichen Artikulation. Freilich giebt es auch eine Gesangsweise, die sich nicht an die Gesetze der Sprache bindet, sondern als rein melodische (z. B. in Vokalisieren) ihre eigenen Bahnen geht und, falls sie sich mit der Sprache verbindet, diese sich unterwirft und zwingt, den Gesetzen ihrer Melodie zu folgen. Mit diesem rein melodischen Gesange stehen aber die Neumen-Schriften nicht in einem ursächlich-verwandten Zusammenhang. Sie erweisen sich vielmehr als aus dem Sprach-Gesange hervor gegangen. Die mittelalterlichen Sprach- und Musik-Theoretiker nannten jenen melodischen Gesang rhythmischen oder concentischen, diesen aber metrischen oder accentischen. Wir gebrauchen für beide Weisen primären Stadiums die Bezeichnungen Cantillation (melodisch) und Recitation (accentisch). Es ist unstreitig von grundlegender Bedeutung für die Beurtheilung der Musikgeschichte, die Gebiete dieser beiden Arten von Gesang für alle Zeiten genau ab zu grenzen. Denn nur durch eine solche klare Scheidung und Feststellung der empirischen Grund-Elemente, aus deren Mischung sich das gestaltet hat, was wir Vokal-Musik nennen, lässt sich eine geschichtlich bewahrheitete Ästhetik der Tonkunst gewinnen. Von diesem Gesichtspunkte ging ich bei den vorliegenden Forschungen aus und versuchte, an der Hand der Neumen dem accentischen Gesange oder der Recitation die Grenzen ab zu stecken.

Schon die alten indischen Grammatiker machten die eben berührte Unterscheidung zwischen den beiden Weisen des accentischen und concentischen Gesanges. Für jede von beiden hatten sie ihre eignen Zeichen. Hier, wie bei anderen Völkern des Alterthumes, erblicken wir daher ein doppeltes Tonzeichen-System. Für den melodischen Gesang hatten besonders die alten Inder und Griechen schriftliche Symbole, die nach Art der Buchstaben-Schriften und in Anlehnung an sie die einzelnen Töne als selbständige Laute mit je einem Zeichen darstellten. Für die Recitation oder den accentischen Gesang aber bedurfte man solch fest bestimmter Zeichen nicht; sie wären bei ihrer Starrheit gar nicht geeignet gewesen, die flüssigen und schnell vorüber huschenden Tonbewegungen entsprechend zu charakterisiren. Die Tonbewegungen, die die Stimme beim Recitiren vollbrachte, wuchsen aus der sprachlichen Artikulation von selbst heraus; mit der lebendigen Stimme des Recitirenden verbanden sie sich ebenso freiwillig, als das Mienenspiel und die Bewegungen der Gestikulation mit Kopf und Hand.

In den Bewegungen der massvoll geregelten Gestikulation mit Kopf (*Kephalonomie*) und Hand (*Cheironomie*) hatten anfangs die Tonbewegungen der Recitation eine genügende äussere Darstellung. Es scheint (wie sich auch in einigen Beispielen aus einer Art Ton-schrift der nord-amerikanischen Indianer kund thut) ein physiologisches Gesetz zu sein, dass der Mensch mit der Vermehrung der Schwingungszahl, also mit der Bewegung vom tieferen zum höheren Tone, den Begriff des „Aufsteigens“ verbindet. Das tritt deutlich in der Kephalo- und Cheironomie der Brahminen zu Tage, die sich von primitiven Anfängen zu einer völligen Kunst entwickelte. Dass die Kunst der **Cheironomie** nicht nur im Alterthum bei vielen Kultur-Völkern bekannt war, sondern eine wichtige Rolle in der Praktik der Musik bildete, wies ich nach. Bei den alten Griechen ist sie allerdings nur schattenhaft erkennbar, noch weniger deutlich bei den alten Römern; aber im Mittelalter ist sie als ausgebildete musikalische Dirigir-Kunst bei den Juden, den Griechen und im Abendlande völlig unzweideutig bezeugt. Mit den gestikulirenden

Bewegungen (*Neumen*) deuteten besonders die Leiter der Psalmodie in der christlichen Kirche die Tonfälle der Recitation an und lenkten so den accentischen Gesang. Bei einem melodischen Gesange wäre dies, wenn überhaupt, so doch nur dann möglich, wenn er sich sehr langsam dahin bewegte; bei einer accentischen Recitation aber mit ihren geringen Tonfällen war dies ein völlig ausreichendes Mittel, selbst einen grossen Chor von Sängern zu dirigiren, zumal der Sprachtext eine ganz wesentliche Mithilfe in sich schloss.

Die Kunst der Cheironomie ist noch im 12. Jahrhundert an verschiedenen Orten Europas als praktisch gebraucht nachweisbar. Sie machte zum grossen Theile eine Ton-schrift überflüssig. Die Beschaffenheit und Verwendung ihrer Zeichen würde man im wesentlichen schon vermuthen können, wenn nicht eine Handschrift von Montecasino aus dem früheren Mittelalter uns eine klare Beschreibung davon gäbe. In der That bedeutet das (griechische) Wort *Neuma* nichts anderes, als den Wink, die Geberde, also das Einzel-Zeichen der Gestikulation. Grundlage der cheironomischen Neumation ist mithin die auf- oder absteigende oder eben verlaufende Bewegung und deren Modifikationen. Diese Bewegungen mussten, wenn man sie in die Schrift überführte, naturgemäss zu geschriebenen auf- oder absteigenden oder wagerecht verlaufenden Linien nebst deren Modifikationen erstarren. Der Zeitpunkt der Überleitung der bewegten zu unbewegten Zeichen ist bei den verschiedenen Völkern verschieden anzusetzen. Es entstanden dabei die so genannten Accent-Zeichen, d. h. die Zeichen des sprachlichen Zugesanges oder der Recitation.

Die **Inder** besaßen Accent-Zeichen bereits im Alterthume. Ein aufsteigender Strich bedeutete bei ihnen die Erhebung, ein liegender die Senkung der Stimme beim Recitiren der alt-heiligen Gesänge. Die kombinirte, auf- und absteigende Tonbewegung stellt ein aus liegender und aufsteigender Linie zusammen gesetztes, zu einem Halbzirkel ab gerundetes Zeichen dar. Das Accent-Zeichensystem erscheint bereits ziemlich fein gegliedert. Neben die genannten drei „*Tonzeichen*“ treten noch drei andere Accent-Gruppen für die *Zeit* (Quantität der Silben), für den *Rhythmus* (Stärke der Silben, Hauchzeichen) und für den Vortrag. Die Zeichen der Zeit sind: ein Strich für die Länge und ein Kreis für die Kürze. Die Zeichen der anderen Gruppen scheinen uns nicht überliefert worden zu sein. Die Namen der Accent-Zeichen lehnen sich naturgemäss vor allem an die Hand- und Ton-Bewegungen selbst an. Die Recitation hält sich in den engen Grenzen von höchstens einer Quinte, gewöhnlich aber nur einer Terz im Umfange. Dabei wird ein bestimmter „Mittelton“ fest gehalten, als Normal-Tonhöhe oder Stimm-Niveau, von welchem aus die Stimme des Recitirenden bei einzelnen Silben, die sich besonders hervor heben sollen, nach oben oder unten hin abweicht.

Bei den **Griechen des Alterthumes** erscheint seit Anfang des 2. Jahrhunderts vor Chr. ein fast völlig mit dem der Inder übereinstimmendes Zeichen-System, nur feiner ausgebildet oder uns wenigstens vollständiger überliefert. Die Zeichen heissen bei den Grammatikern, welche als die ausschliesslichen Überlieferer dieser Lehre auftreten, *Prosodien* und sind, wie bei den Indern, in die vier Gruppen der Töne, Zeiten, Hauche (Rhythmus-Zeichen) und Vortrags-Zeichen geordnet. Nur wird die letzte Gruppe, ebenfalls analog der indischen Überlieferung, nicht mit den anderen als gleich-werthig gerechnet. Der ersten Gruppe der „Töne“ gehört der hohe Ton mit dem aufsteigenden Strich, der tiefe mit dem absteigenden Strich und der kombinirte mit dem Zeichen des Halbzirkels an;

die Gruppe der „Zeit“ machen die Länge mit dem geraden Strich, und die Kürze mit dem ein wenig oben geöffneten Kreise aus. Namen, Klassifizierung und Bezeichnung stimmen ebenso genau mit dem indischen Systeme überein, als die Ausführung der Zeichen und mithin die Recitations-Weise. Auch hier wird ein Mittelton (*media prosodia*) fest gehalten und von ihm aus bewegt sich die Stimme des Recitirenden nach oben oder unten im Gesamt-Umfange von gewöhnlich einer Terz und höchstens einer Quinte.

Genau das gleiche System finden wir bei den **Armeniern** wieder, mit so geringen Veränderungen, dass man an eine Entlehnung aus dem Altgriechischen denken müsste, wenn nicht einige Zeichen, besonders die der „Zeit“, dem indischen Zeichen-Systeme näher ständen, als dem griechischen. Zudem tritt hier eine auffällige Beziehung der Accent-Zeichen zu der Interpunktion oder Satzgliederung hinzu, von der die griechischen Grammatiker nichts zu berichten wissen. Gerade diese Beziehung ist aber von sehr grosser Wichtigkeit, wie sich aus der Recitation und dem Gebrauche der Accente bei Griechen und Lateinern des früheren Mittelalters ergibt.

Die **griechischen Handschriften des frühen Mittelalters** weisen Accent-Zeichen auf, über die uns kein Theoretiker Angaben überliefert hat, obgleich sie in den sogenannten Bibel-Lektionen unveränderlich und ausschliesslich ein halbes Jahrtausend hindurch gebraucht worden sind. Die Formen der 10 Zeichen stimmen mit denen der 10 alt-griechischen Prosodien überein und stehen in noch viel auffälligerer Weise, als die armenischen Accente, in engster Beziehung zur Satzgliederung. Die Lehre von der Satzgliederung, *Pneuma* genannt, war bereits bei den alten Grammatikern klar ausgebildet. Sie wurde im Mittelalter auch von den lateinischen Musik-Theoretikern übernommen und in den Dienst der musikalischen Interpunktion oder Kadenz gestellt. Ursprünglich war das *Pneuma* wohl nur ein, nach Maassgabe der Interpunktion längeres oder kürzeres Pausiren am Ende der Satzglieder (*Pneuma* = das Athemholen). Doch stellte sich bei fragenden, behauptenden, einleitenden oder abschliessenden Sätzen ein verschiedener Tonfall ganz von selbst ein, der sich dann mit der Pause verknüpfte oder sie ausfüllte. Solche pneumatische Tonfälle zeigen offenbar diese früh-mittelalterlichen griechischen Neumen an. Allmählich wurden die pneumatischen Tonbewegungen immer mehr ausgebildet und ausgedehnt; sie bilden melodische oder concentische Wucherungen im Gewebe der accentischen Recitation, bedrohen dann, im Laufe mehrerer Jahrhunderte stark angewachsen, den accentischen Charakter der Recitation und gehen schliesslich auch in den lateinischen Kirchen-Gesang über.

Die **Griechen des späteren Mittelalters** bildeten seit dem 8. Jahrhundert eine Gesangs-Tonschrift aus, welche von vorn herein mehr für den rein melodischen Gesang bestimmt gewesen zu sein scheint, indessen manigfach an die alten Prosodien in Namen, Gruppierung, Zeichen und Bedeutung erinnert. Aber es sind die Beziehungen, wenn auch unverkennbar, doch nur lose. Die Gruppierung der Zeichen nach Tönen, Hauchen und Zeichen der Akoluthie und Cheironomie beweist das Weiterbestehen der alten Cheironomie in diesem melodischen Systeme; die Zeichen der Akoluthie sind nichts anderes, als die der Satzgliederung (*ἀκολουθία*).

Die **alten römischen Grammatiker** nahmen jenes Prosodien-System der griechischen vollständig zu sich herüber; sie übersetzten nur die Namen der Zeichen ins Lateinische. Mit diesen Namen und mit den Zeichen, die nichts als Übertragungen der Formen in den sogenannten langobardischen Schriftcharakter sind, überliefert uns das

System sodann eine Handschrift des 9. (10.) Jahrhunderts aus Montecasino. Aber sie werden dabei bereits als **Neumen** behandelt, und in den Formen, mit denen sie hier erscheinen, sind sie durchgehends in allen musikalischen Handschriften Italiens bis in das spätere Mittelalter hinein zur praktischen Verwendung als Tonzeichen gekommen. Nur wurden später, wenigstens von fränkischen Musikern, die Namen geändert. Ihre Bedeutung aber blieb für die so genannten drei „Tonzeichen“ der Alten, genau die gleiche. Die „Zeitzeichen“ wurden zuerst, ganz gemäss den Regeln der antiken Prosodie, für die Quantität der (durch eines der drei Tonzeichen nicht näher bestimmten) Silben auf dem Mitteltone benützt; nachdem aber das Sprachgefühl für die Quantität (beim Herabsinken der lateinischen zu einer todten Sprache) erloschen war, behielt man das Länge-Zeichen für die Andeutung des Mittel-Tones oder der Ton-Wiederholung bei, während das Kürze-Zeichen mit dem Gravis (als Punkt) zusammen fiel und nur nach dem Akut die Kürze des Mittel-Tones an zuzeigen vermochte.

Was bei dem über-tausendjährigen Bestehen des alten Prosodie-Systemes besonders befremden muss, ist, dass trotz der allgemeinen Kenntniss und dem eifrigen Besprechen, das ihm die Mehrzahl der Grammatiker widmet, dennoch ihr praktischer Gebrauch gleich Null ist. Diese Thatsache ist so auffällig, dass sie bis jetzt völlig unverständlich blieb. Sie weist auf eine stark fühlbare Lücke unseres Verständnisses der alten Grammatiker hin. Was waren denn die Prosodien, wozu dienten sie, wenn sie nicht praktisch gebraucht wurden? Denn dass sie nur zu theoretischen Zwecken erfunden worden seien, ist ganz unwahrscheinlich, weil eine solche Erfindung überhaupt die überflüssigste Sache von der Welt wäre. Solche Zeichen sind Symbole, die eine konventionelle Verständigung oder Theorie zu ihrem Bestehen voraus setzen. Niemals sind sie selbst Theorie, sie können überhaupt nur zwecks praktischer Verwendung auf Grundlage einer Theorie, als Symbole für deren Begriffe, erdacht werden. Ein Zeichen-System ohne das Ziel praktischer Verwerthung ist ein todtgeborenes Ding, eine Spielerei.

Man kann es den griechischen Grammatikern kaum zutrauen, dass sie solch geistlose Erfindungen durch Jahrhunderte hindurch mit sich geschleppt hätten. Die besten und geistvollsten Grammatiker zweier grosser Völker haben das Prosodien-System mit seinen Zeichen als etwas Wesentliches behandelt und der Nachwelt überliefert. Dennoch finden wir keine Spur einer Verwendung der Zeichen in der griechischen oder lateinischen Schrift vom 2. Jahrh. vor bis 7. Jahrhundert n. Chr. Zudem weisen mancherlei Anzeichen darauf hin, dass jene prosodischen Zeichen überhaupt nicht ganz adäquat der griechischen Sprache, also wahrscheinlich nicht aus griechischem Geistesboden erwachsen sind. Wir können uns somit nicht der Annahme verschliessen, dass erstens die Zeichen von den Alexandrinern (Aristophanes von Byzanz) um das Jahr 200 vor Chr. anders woher entlehnt worden sind, und dass zweitens der nothwendiger Weise anzunehmende praktische Gebrauch der Zeichen ein cheironomischer war. Die Cheironomie der antiken Recitatoren war die Praxis der grammatisch-musikalischen Accentuation. Von der cheironomischen Praxis und der grammatischen Theorie gleichmässig der Nachwelt erhalten, tauchen schliesslich die Neumen im 7. Jahrhundert wiederum empor, und nunmehr in rein musikalischer neben der grammatikalischen Verwendung. Sie wurden angewandt in der Schrift, wie in der Cheironomie, und zwar zum Gebrauche der accentischen Gesänge des Christenthumes, vor allem der **Psalmodie**.

Zu allen Zeiten hat man die Psalmodie als den ältesten Bestandtheil des christlichen Gesanges betrachtet. Kaum hat man irgendwann gewagt, an dieser allgemeinen Annahme zu rütteln. Es würde auch vergebliches Mühen sein. Denn an der Hand der Kirchenväter lässt sich die Psalmodie bis in die apostolischen Zeiten hinein verfolgen. Schon Jesus sang mit seinen Jüngern, nach dem Zeugnis der beiden ältesten Evangelisten (Marcus und Matthaeus), einen Psalm (*ψμνος*), mit dem sie das Abendmahl beschlossen. Jesus folgte damit einem alten Gebrauche, nicht etwa führte er den Psalmen-Gesang erst ein. Die Jünger, die sich ihm anschlossen, waren Juden, denen der Psalmen-Gesang nichts Fremdes war. Wir wissen aus den Berichten des Philo und Eusebius, dass die jüdischen Sekten der Therapeuten und Essäer (die übrigens beide auch sonst den Christen nicht ganz fern standen,) genau dieselbe Übung des Gesanges hatten, als die Christen. Wie diese, so sangen auch jene Psalmen im Wechselchor, und ausdrücklich sagen Philo und Eusebius, dass alles, was sie von jenen Sekten in Beziehung auf den Psalmen-Gesang berichtet hätten, auch für die Christen ihrer Zeit, d. h. der ersten christlichen Jahrhunderte gelte. Da die genannten beiden jüdischen Sekten bereits vor Christo bestanden, so erhellt hieraus zur Genüge, dass die Psalmodie früher ist, als das Christenthum.

Den Siegeszug, den die Psalmodie von den Apostel-Gemeinden aus über die ganze Welt genommen hat, können wir Schritt um Schritt genau verfolgen. Bis in das fünfte christliche Jahrhundert hinein war der Hauptsitz der ursprünglichen Psalmodie und Vorkämpferin alles christlichen Gesanges Antiochia. Von hier aus übertrug *Johannes Chrysostomus* die Psalmodie im vierten Jahrhundert nach Constantinopel. Fast gleichzeitig führte sie *Ambrosius* in Mailand ein „nach der Weise der Orientalen“, und danach adoptirte sie Rom. Die Schola cantorum, jene machtvolle Sängerschule, die in der Zeit von 687—885 dem römischen Stuhle nicht weniger als 12 Päpste gegeben hat (eingeschlossen ihren Begründer Gregor I.), scheint vor allem die Psalmodie und den psalmodieartigen Gesang gepflegt zu haben. Sicher wenigstens verdanken wir gerade ihrem Wirken die Erhaltung dieser alten Gesanges-Weise. Um die Psalmodie drehten sich bis in's neunte Jahrhundert hinein fast alle Streitfragen der Musik wie um ihren Angelpunkt. Erst nach dem Abblühen der Gregorianischen Sängerschule tauchen neue musikalische Elemente — Tropen, Sequenzen u. a. concentrische Gebilde — auf, die allmählich immer mächtiger werden und schliesslich den uralten Kern des christlichen liturgischen Gesanges, die Psalmodie, zu überwuchern drohen, ihn zeitweilig auch fast ganz verdecken. Aber trotzdem hat sich dieser älteste Bestandtheil des Kirchen-Gesanges noch heute als der ehrwürdigste im Ansehen zu erhalten gewusst. Denn die Psalmodie preisgeben wäre gleichbedeutend mit der Verzichtleistung auf die apostolische Grundlage des christlichen liturgischen Gesanges.

Nur wie eine abgeblasste, verkommene Form der Psalmodie erscheint der **Lese-Ton** (Lektions- oder Kollekten-Ton). Aber gerade deshalb ist er für uns von Wichtigkeit. Denn wenn die in ihm verwendeten Elemente mit solchen der Psalmodie übereinstimmen, so ist ohne weiteres klar, dass sich in ihnen die wesentlichen und grundlegenden Formen der Psalmodie darstellen. Man kann nicht annehmen, dass man sich bei so primitiven Tonbewegungen, wie sie der Lektions-Ton ausschliesslich benützt, an unwesentliche Elemente der Psalmodie gehalten habe. In der That, Psalmodie und Lese-Ton gehören

zusammen, wie Mutter und Kind. Recitations-Weise ist Psalmodie wie Lese-Ton. Erstere ist die freie, lebendige Recitation, letztere die aus dem Buche vorgetragene, geschriebne Recitation der christlichen Kirche.

Der freie, lebendige Vortrag der Psalmodie hielt sich an das gesprochene Wort. Sowohl der accentische Tonfall der einzelnen Wörter, wie der pneumatische, der sich bei den Interpunktionen naturgemäss einfindet, kam bei diesem Vortrage zur Geltung. Der gelesene Vortrag der Kollekten aber war weniger lebendig, schematischer, wesenloser, und daher beschränkt in seinen Tonfällen. Wo der freie Recitator schwungvoll seine Stimme von einem Mittelton aus auf und ab schweifen liess, um dann die Satzabschnitte in noch breiterem Tonfalle hervor zu heben und zuletzt mit einer melodischen Kadenz seinen Vortrag ab zu schliessen, da genügte dem mehr nüchternen Vorleser ein schlichtes Wiederholen eines Tones mit einem einfachen Tonfalle am Ende der Satzglieder, zur sachgemässen Markirung der Satzgliederung. So neigte die freie Recitation der Psalmodie stark hinüber zur Kantillation und wurde schliesslich concentisch; der Kollekten-Ton aber wurde, je länger je mehr eintönig, schattenhaft und leblos, und je mehr das Verständniss der Vorleser für den Sinn und den Accent des lebendigen Wortes abnahm, desto mehr klammerte er selbst sich an die äusserlich kenntlich gemachte Interpunktion an: er pneumatisirte, statt zu accentuiren. Die freie Psalmodie wurde also im Laufe der Zeiten zu melodisch, der gelesene Vortrag hingegen zu monoton, und damit ward denn der alte *Accentus*, die ursprüngliche antike Recitations-Weise, sowohl aus der Psalmodie, wie aus dem Kollekten-Tone ausgeschieden, oder wurde wenigstens bis zur Unkenntlichkeit undeutlich. Freilich die alte Grundlage des antiken *Accentus* haben beide Vortragsweisen bis auf den heutigen Tag nie ganz verleugnen können.

Das ist der Verlauf, den meine Untersuchungen im Einzelnen erwiesen haben, gewiss ein logischer und ungezwungener.

Jemehr beide christlich-liturgischen Vortrags-Weisen ihre ursprüngliche accentische Grundlage verliessen, desto mehr wurde auch das alte Accent-Zeichensystem in Mitleidenschaft gezogen. Bei dem gelesenen Vortrag, wo die Pneumatisation (Lesen nach der Interpunktion) allmählich das einzige accentische Element ward, sanken selbst die Ton- und Zeit-Accente zu Pneuma-Zeichen d. h. zu Kadenz-Zeichen herab, indem sie die ihnen ursprünglich entsprechenden Tonfälle mit in den neuen Dienst hinüber nahmen. Bei dem freien Vortrag, der allmählich ganz concentisch (melodisch) wurde, trat das Gegentheil ein: alle Accent-Zeichen traten in den Dienst der Melodik, also auch die Pneuma-Zeichen. Und je freier die Melodik selbst wurde, desto freier ward auch der Gebrauch der alten Accent-Zeichen, bis man sich schliesslich ihres Ursprunges überhaupt kaum noch erinnerte. Nur, so zu sagen, die Richtung ihres Gebrauches und einzelne von der Vergangenheit überkommene Praktiken in der Anwendung der Zeichen — die ihrerseits natürlich in dem ursprünglichen Wesen der Accente und ihrer recitativen Anwendung begründet waren, — weisen noch auf die alte accentische Natur zurück.

Diese Reminiscenzen aus der antiken Recitation im Gebrauche der Neumen habe ich mir angelegen sein lassen, möglichst deutlich nach zu weisen. Sie sind es, welche den Nachweis einer geschichtlichen Kontinuität ermöglichen. Für die neuen Bedürfnisse des nunmehr zur Cantillation und selbst zum rein musikalischen Gesange gewordenen

kirchlichen Vortrages entstanden auch neue Zeichen. Die für einen sehr beschränkten Ton-Umfang und sehr bescheidene Ton-Bewegungen bestimmten alten Accent- und Cheironomie-Zeichen genügten natürlich den grösseren Ansprüchen nicht mehr. Es bedurfte neuer Mittel, um die alten Zeichen in ihrer neuen Sphäre noch anwendungsfähig zu erhalten. Hierzu diente vor allem das **Gruppen-Neuma** oder **Pneuma** d. h. die Zusammenfassung aller Ton-Bewegungen eines Gesanges in ein übersichtliches Schema, das die Beziehungen der verschiedenen Tonhöhen zu einander leicht erkennen liess. Es bildete gewissermaassen das Kontrol-Ventil der einzelnen Ton-Bewegungen. Aber je freier die Melodik sich entfaltete, desto mehr musste man an neue Mittel der schriftlichen Darstellung denken. Wir werden im zweiten Theile der Neumen-Studien die Mittel kennen lernen, mit denen die Zeit vom 10. Jahrhundert an die alten Accent-Neumen ihren neuen Zwecken dienstbar machte. Wir werden Gesetze kennen lernen, nach denen man die alten Zeichen befähigte, selbst die Mensur-Unterschiede dar zu stellen, lange bevor noch an die sogenannte Mensural-Theorie zu denken war. Kurz, wie überall, so schuf sich auch hier die neue Kunstform neue Ausdrucksmittel zu ihrer Darstellung.

So gestaltete denn allmählich der neue Gesang die wenigen ursprünglichen Zeichen immer mehr um, erzeugte aus ihnen neue Formen, führte neue Zeichen ein und liess nicht ab, bis schliesslich das nackte Skelett von einer dichten Hülle umgeben war, die ihr Knochengerüst erst dann erkennen lässt, wenn man Stück für Stück des umlagernden Fleisches sorgfältig löst. Ich hoffe, nicht nur das Vorhandensein dieses Gerüstes, sondern auch seinen Bau, seine Zusammensetzung, seinen ureigenen Zweck in vorliegenden Untersuchungen nachgewiesen zu haben. Freilich ist diese Analyse nur ein Theil der zu leistenden Arbeit, wenn auch der erste und unerlässliche. Die praktisch wichtigere Arbeit, die Synthese muss ihr folgen. Die gewonnenen Grundlagen zu einer gesicherten Entzifferung auch der späteren, für die Musikgeschichte naturgemäss wichtigeren Neumen zu verwenden, ist indessen nur an der Hand der alten Denkmäler dieser Schriften selbst möglich und von Werth. Der zweite Theil meiner Neumen-Studien wird, so hoffe ich, auch die lateinischen Neumen der zweiten Epoche dem Urtheile der Musik-Forschung zugänglich machen und damit für die sichere Lesung und Benützung der grossen Menge mittelalterlicher Neumen-Denkmäler die Handhaben bieten.

Namen- und Sach-Register.

(Ziffern = Seiten, A = Anmerkung. Übrigens vgl. Inhalts-Verzeichniss vorn.)

- | | | |
|--|--|--|
| <p>Abessynische Kirche 11.
 Absolute Neumen 1 f., 117.
 Accente (griech.-latein.) 20, 47,
 56—64, (68, 72, 75), 76 ff.
 Sonderbesprechungen des:
 Akut 40, 67, 87—89.
 Gravis 40, 87—89 (s. a. <i>Punkt</i>).
 Circumflex 58, 87, 100, 102
 (s. a. <i>Media</i>).
 Longa 63 f., 86 (s. a. <i>Ison</i>).
 Brevis 67, 74, 86.
 Spiritus (s. a. <i>Pneuma</i>) 61 f.,
 67, 74 f., 79 f., 90 ff., 94.
 <i>asper</i> s. <i>Inflatilis</i>.
 <i>lenis</i> s. <i>Podatus</i>, <i>Muta</i>.
 Accentus ecclesiastici 97 ff.
 Aegyptischer Gesang 11, 116.
 Aeschylus 91.
 Aethiopische Tonschrift 11.
 Aeua 109 ff.
 Agobardus 18.
 Akoluthie 33, 124.
 Albinus 30.
 Alkuin 77 f.
 Alleluia 112—116.
 Alypius 41.
 Amalarius 18.
 Ambros 15, 69.
 Ambrosius 32, 39.
 Amiatiner-Bibel 107.
 Ammianus 57.
 Ammonius Alexandrinus 59.
 Amsa 83.
 Antiphonare (s. a. Gregor 12—21,
 35), <i>S. Gallen</i> 16, <i>Monza</i> 15,
 <i>Vatican</i> u. <i>Vallicell.</i> 13, <i>Agosti-</i>
 <i>nian.</i> 14.
 Antiphonen 105 f., 114.</p> | <p>Antyllus 29.
 Apostropha 113.
 Apulien 15.
 Arcuvolti, Samuel 30, 32.
 Aristaenetus 29.
 Aristarch 56, 59, 91.
 Aristides Quintil. 41, 43, 46, 73.
 Aristophanes v. Byzanz 56, 91, 96.
 Aristoteles 42, 57, 60, 83.
 Armenier 11, 53, 65—68, 82, 105.
 Arndt 15 A.
 Ascher, Ben 31.
 Athem 90 f.
 Athenodor 58, 83.
 Augustin, S. 42 A.
 Aulus Gellius 76 f.
 Aurelianus Reomens. 102, 112.

 Baer, S. 31.
 Baini, Gius. 11.
 Barberini, Franc. 13.
 Beda Venerabilis 18, 77.
 Ben Ascher 31.
 Benedictiner 12, 18, 21, 38.
 Benedictus (8. Jh.) 15.
 Bernhard v. Clairvaux 102, 112.
 Bernhardt 17, 88 A.
 Berno v. Reichenau 102, 113.
 Beller mann (Fried.) 85.
 Bewegung in der Musik 43 (s. a.
 <i>Cheironomie</i>).
 Biblia Amiatina 95.
 Bibliotheken: <i>Berlin</i> 31, 99. <i>Rom</i>
 15 (s. auch Handschriften).
 Boetius 115.
 Bohn, P. 85 A, 101, 103 A.
 Bopp, Franz 49 A.
 Bodoni, Jean Bapt. 55.</p> | <p>Buddhismus 55.
 Burney 69, 73.
 Buxtorf 30, 32.

 Cagin (Dom) 19 A.
 Calabrien 14.
 Cange (du) 92.
 Cantillation 31, 122.
 Cantus planus 17.
 Cassian 116.
 Cassiodor 30, 115.
 Cedrenus 34.
 Cento 17.
 Centon (<i>κέντημα</i>) 113.
 Charakter der Tonarten 42.
 Cheironomie 28 ff., 33, 63, 119,
 <i>bei Griechen im Alterthum</i> 28 f.,
 <i>im Mittelalter</i> 33 f., <i>Römern</i> 30,
 <i>Juden</i> 30, <i>Indern</i> 32, 49 ff.,
 <i>latein. Kirche</i> 36 ff.
 Cheironomikos 36.
 Chinesen 55.
 Choral 28.
 Chorea 28, 43, 47.
 Chronicon Gotwicense 9.
 Chrysander (Friedrich) Vorbemerk.
 35.
 Cicero 44, 56 A, 57, 77.
 Climacus 113.
 Clivis 60, 104, 111.
 Concentus 97, 105, 122.
 Confucius 55.
 Cornificius 108.
 Cosmas Maiumensis 32 A.
 Coussemaker (E. de) 11, 20 f., 37,
 56 A, 80, 86, 88 A.
 Critias 57.</p> |
|--|--|--|

- Danjou 11, 37.
 Dasia 90, 108, 114.
 Derenbourg 31 A.
 Dikduke hateamin 31.
 Diomedes 77.
 Dionys 57, 91.
 „ v. Halikarnass 56, 61.
 „ Olympius 59, 87.
 „ v. Thracien 58.
 Dominguez 27.
 Dominikaner 103.
 Donatus 93.
 Doni 13 f.
 Du Cange 92.
 Dur und Moll 85 f.

 Eben Sappir 30.
 Ebner (Adalb.) 19 A.
 Eckhardt (J. G. v.) 19 A.
 Ekkehard d. Jüng. 13.
 „ IV., V. 38.
 Engelbert v. Admont 110 A.
 Engolismensis monachus 15.
 Ennodius (Bischof v. Pavia) 32.
 Entzifferung d. Neumen s. Neumen.
 Ephodeus 32.
 Ephorus v. Cyme 59.
 Ephrem 73 f.
 Epicharmus v. Syracus 59.
 Epiphonus 113.
 Eratosthenes 59.
 Esdras 32.
 Essäer 28, 126.
 Euchologium graecum 34.
 Euklid 46.
 Euripides 91.
 Eusebius 28, 126.
 Evovae 109 ff.
 Ezra 32.

 Faber Lichtenfels. (Henr.) 98.
 Fétis 8 A, 10 A, 11, 15, 16, 19 A,
 20, 64, 65 f., 69.
 Finalis 102, 109.
 Flexa 59 f.
 Forkel 10.
 Franceson 27.

 Gallen (S.) 38.
 Gallischer Gesang 15.
 Gaisberg (Abt Franz v.) 118.
 Gerbert (Martin) 9, 33 f., 36 f., 69,
 78 A, 92 f., 110—114, 117 A.

 Gestikulation 46 ff., 122.
 Geta (Hosidius) 17.
 Gevaert (Aug.) 19 A, 85.
 Gimedia 115, 117.
 Glaucus v. Samos 58 f.
 Goar 34.
 Goldast 17.
 Gotwicense (Chronicon) 9.
 Gradual 16.
 Graff 27.
 Gregor I. (Papst) 11—20, 81.
 Gregorian. Sängerschule 115, 119.
 Gregorius Turonensis 18.
 Griechische Neumen 2 f., 69—75,
 84, 113. *ἀπόστροφος* 75, 113.
κέντημα 113. *κύλισμα* 53, 107,
 113.
 Gruppen-Neuma 111, 128.
 Guido von Arezzo 5, 8 A, 15, 35,
 86, 93, 110.

 Haberl (Fr. X.) 19 A, 23, 87 A.
 Hadrian I. (Papst) 15, 119.
 Hand (musikalische) 34 ff., 50.
 Handschriften (s. a. Antiphonare
 u. Bibliotheken):
 S. Blasien 111, 113.
 Bern (Stadtbibl. No. 611) 15.
 S. Gallen (No. 349) 17, (No. 359)
 15, (No. 484) 2, 111, 113,
 117, (No. 546) 118.
 Messina (Univ.-Bibl., San Sal-
 vadore) 33, 70.
 Montecasio (No. 318) 36 ff.,
 80, 86, 94, 99, 104.
 München (K. Hofbibl.) 70.
 Neapel (Bibl. nat. VI. G. 11)
 103, 106.
 Paris (Bibl. nat.) 70, 73. (No.
 1878) 35 A.
 Rom: *Agostiniana* 14, *Casa-*
natense 11, 18, *Vaticana*
 (Palat. No. 497 u. 510)
 104, 106.
 Trier (Stadtbibl. No. 1924)
 101, 106.
 Verona 18.
 (Murbach, Ottenburg, Toulou-
 se) 113.
 Haug 34 A, 35 A, 49 ff., 82.
 Hawkins 10.
 Hebräische Buchstaben 109.
 Hermannus Contractus 110 A.

 Hermocrates 58 f.
 Hermogenes 91 A.
 Herodot 29.
 Hesychius 57.
 Hexachord 114.
 Hieronymus 95 f.
 Homer 17.
 Horaz 35.
 Hosidius Geta 17.
 Huchald 85, 113, 114.
 Hymnen 106.
 Hypostasen 33.

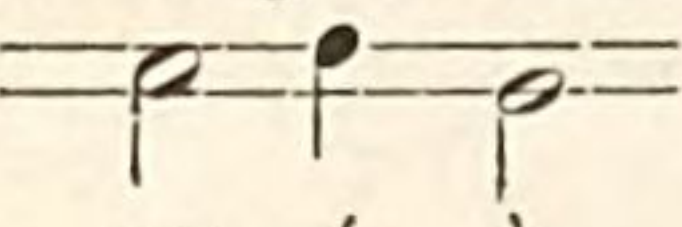
 Japaner 55.
 Jesus Sirach 32.
 Inder 34 f., 47, 49, 61—64, 67,
 82 f., 87, 90, 101 A, 105.
 Indianer (Nordamericas) 47.
 Inflatilis 80, 94, 107.
 Innocenz III. (Papst) 116.
 Instrumente 42, 59, 91, 118.
 Interpunktion 84, 90 ff.
 Intonation 109 f.
 Johannes (11. Jahrh.) 36.
 „ (14. Jahrh.) 34.
 „ Aegidius 35 A.
 „ Cotto 6 f., 92, 94, 102.
 „ Damascenus 2, 32 A,
 33, 36, 84.
 Johannes de Muris 7, 8 A, 110.
 „ Diaconus 12, 17.
 Isidor v. Sevilla 18, 77, 79, 91 f.,
 94, 107.
 Iso 116.
 Isokrates 56 A.
 Ison 61, 84, 86, 100.
 Jubilus 112.
 Juden 30, 53, 98, 105 (*hebr. Buch-*
staben 109, *Accente* 11).
 Jumilhac 8.
 Jussow (Joh. Andr.) 8.

 Kampa 53, 84, 107.
 Karl d. Dicke 115.
 „ d. Grosse 15—16, 112 f.
 Karthäuser 103.
 Keil (Heinr.) 58—64 A.
 Kephalonomie 49 ff.
 Kienle 38.
 Kiesewetter 11, 16, 19 A, 86.
 Kirchen-Accente 97 ff.
 Kircher 33.
 Koch's Lex. 99.

- Kollektion 97.
 Kompismos 84, 107.
 Kopten 11, 116.
- Lachmann 43 A.
 Lambillotte 16, 113.
 Lamentationen 109.
 Langobarden 12.
 Lateran 12 f.
 Laudes 112.
 Lectionarium 104.
 Lektionston 97.
 Leo X. (Papst) 106.
 „ XIII. (Papst) 22.
 Leseton 97.
 Lichtenenthal (Pietro) 87 A.
 Liutward (Bischof) 115. Bericht.
 Livius 30.
 Lorenzana (Don Franc. Ant.) 10.
 Lossius (Lucas) 98 f., 101.
 Lucian 29.
 Luther 116.
- Mabillon 102.
 Madhyama 83.
 Mailänder Gesang 39.
 Manuel du Lecteur 31.
 Marcellus 116 f.
 Marpurg 46.
 Martianus Capella 46, 57.
 Martini (Padre) 9.
 Maximilian I. 106.
 Media 61, 83 f., 100 f., 104.
 Mediante 61.
 Meletianer 28.
 Ménard (Dom Hugues) 8.
 Metrum 44 ff., 57, 60, 61 ff., 78,
 110 A, 122.
 Mettenleiter (Domenicus) 101.
 Metz 15, 16, 118.
 Middleton 51, 55, 82 ff., 100.
 Modus 92, 110.
 Mone 32, 98.
 Montfaucon 35, 69, 73.
 Monza 15.
 Monachus Engolismensis 15.
 Mora 60.
 Morin (Dom Germain) 19 A.
 Musica enchirides 3, 92, 113.
 „ muta (stumme Musik) 30.
 Musik (Definition) 42 ff., 121.
 Muta 80, 94, 104, 106.
 Muzarabischer Gesang 10.
- Neima (hebräisch) 31.
 Neuma (Definition) 1, 27.
 Neumen (Entzifferung):
 Ton- und Zeit-Accentneumen
 (Virga ascendens, descen-
 dens und jacens, Punctus,
 Clivis) 88 f.
 Hauch-Accentneumen (Podatus,
 Quilisma, Torculus,
 Porrectus, Pressus) 106 ff.
 (Methode der Entzifferung) 22
 bis 24, 80 f., 87—89, 106
 bis 108, 111, 114, 121.
 (bei den alten Römern und
 Germanen) 11.
 Nicolaus (Papst) 115.
 Nigidius 76.
 Nikomachus 41.
 Nisard 11, 21.
 Normannen 115.
 Nota (romana u. francisca) 15.
 Notker Balbulus 38, 85, 115.
 „ Labeo 27, 38, 85.
- Odo v. Clugny 5, 85, 112.
 Orchester 28.
 Ornitoparch 98, 100 f., 105 f.
- Pantomime 30.
 Pathos der Tonarten 42.
 „ -Zeichen 64.
 Paul (Papst) 15.
 Paulus (6. Jahrh.) 15.
 „ Diaconus 18.
 Percussio 80, 86 f., 102.
 Pertz 16.
 Petrus (8. Jahrh.) 15.
 „ Salisburgensis 9.
 Philo 28.
 Photius 27, 57.
 Pindar 44, 91.
 Pipin d. Kl. 15.
 Pius V. (Papst) 116.
 Plath (Heinr.) 55.
 Plato 29, 42—44.
 Plutarch 29, 44.
 Pneuma 61, 90 ff., 110, 113,
 124 ff.
 Podatus 22, 96, 104, 106, 111, 113.
 Pollux 29, 57.
 Porrectus 108.
 Positionslänge 60.
 Pothier (Dom) 17, 22, 88 A, 95.
- Prachaya 82.
 Praetorius (Mich.) 8.
 Pressus 108.
 Priscian 106.
 Prosodie 45, 56 ff., 123.
 Psalmodie 38, 85, 97, 118 ff.
 Ptolemaeus 33.
 Punctum 102. Punctare 103.
 Pyrrhische 29.
- Qualitatirende u. quantitirende
 Sprachen 45.
 Quilisma 104, 107, 113.
 Quintilianus 57, 77.
- Raschi 30.
 Rechnen an den Fingern 35 f.
 Recitation 46, 122.
 Regino v. Prüm 102.
 Repercussion 85, 87, 114 (s. auch
 Percussio).
 Rhau (Georg) 98 A.
 Rhythmus 42 ff., 57, 60, 78,
 Richthofen (Frhr. v.) 55.
 Riemann 85.
 Romana 118.
 Romanus (8. Jahrh.) 15 f.
 Romero (Don Jeronimo) 10.
 Rossbach u. Westphal 91 A.
 Rowbotham 47 A.
 Rupertus Tuitiensis 18.
- Sängerschule in Rom 20.
 Schalscheleth s. Quilisma 31.
 Schubiger 11, 16, 117 A, 118 A.
 Sedulius 17.
 Sequenzen 38, 106, 115 ff.
 Sergius (Servius) 57 ff., 64, 83.
 Servius s. Sergius.
 Siebert 15, 18.
 Singen (Definition im Alterthum)
 43.
 Sirenimpha 37, 104, 109.
 Solin 57.
 Soma 61.
 Sonnleithner 16.
 Sprachgesang 42 ff.
 Staphorst (Nic.) 9.
 Stenographie 21.
 Stephanus (Henricus) 57.
 Strabo 43 A.
 Strack 31.

Talmud 30, 31.	Torculus 108.	Walafridus Strabus 18.
Tanaka (Shohé) 55.	Tremula (Tremolo) 110 A.	Walther (Joh. Ludolf) 9.
Tanz 27 ff.	Triller 84.	Wasserorgel 30.
Tenor 61, 110.	Tropus 60, 92, 110, 113.	Westphal 91 A.
Teuffel 17.	Tuba 85.	Whitney 49 A.
Theodelinde 15.	Tuero (Don Franc. Fabrian) 10.	Wickes 31.
Theodorus (Grammatiker) 59, 88.	Tyrannion 58, 83.	Xenophon 29.
„ (8. Jahrh.) 15.	Tzetzes 69.	Yso 116.
Theodosius (Grammatiker) 59.	Urneumation 23.	
Theophrast 58.	Varro 58 f., 83, 88.	Zählen an der Hand 35.
Thiéry 19 A.	Vergil 17, 35.	Zenodot 56.
Thukydides 27.	Villoteau 43 A, 65 ff., 70.	Ziffern (indische) 36.
Toletanische Kirche 10.	Vokalisieren 89, 115, 122.	Zimmermann 49 A.
Tommasi (Cardinal) 13.	Vulgata 95.	
Tonus currens 61, 85, 88.		

Berichtigungen.

- S. 35 Z. 5 v. o. lies *ein* statt *S. Bernhard*.
S. 36 Anm. lies Gerbert, De cantu I (statt II).
S. 58. Der Satz: „so nennen wir nämlich die περιωπωμένη“
ist in eckige Klammern einzuschliessen.
S. 63 lies 
ποι - έ - ώ
S. 75 Z. 1 v. o. lies *ψυλή, ψιλή* statt *φυλή, φιλή*.
Z. 15 v. u. lies *adjectivisch-femininaler*.
S. 76 lies *Gellius* (statt *Gellus*).
S. 86 Z. 6 v. u. lies *sie* (für *ihn*).

Anmerkung zu S. 99. Das Beispiel aus den Erotemata des Lossius enthält die erste Ausgabe von 1563 nicht. Die zweite Ausgabe von 1568, die der Verfasser noch selbst herausgab (und die bei C. F. Becker, Systemat.-chronol. Darstellung der musik. Lit., Lpz. 1836 fehlt) weist noch die erste Vorrede vom 8. Sept. 1562 auf; es scheint also Lossius sich auf Änderungen nicht eingelassen zu haben und jene Tabelle ein Zusatz des Cantors Christoph Praetorius zu sein, der die späteren Auflagen von 1570, 1579 und 1590 besorgte. Dadurch wird der Klarheit, mit der die Lehre von den Kirchen-Accenten noch am Ende des 16. Jahrhunderts bestand, ein noch günstigeres Zeugnis ausgestellt.

Fleischer, Oskar,

Neumen-Studien Abhandlungen über mittelalterliche Gesangs-Tonschriften

Bd.: 1

Leipzig 1895

4 B.Sandb. 32-1/3

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11472455-1